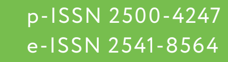
studia litterarum


p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 4 #2
2019

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов России и Ближнего зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

**том 4 #2
2019**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2019.
–Т. 4, № 2. — М.:
ИМЛИ РАН, 2019.
– 368 с.

Academic journal. — 2019.
– Vol. 4, no 2. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2019.
– 368 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс
по каталогу «Роспечать»
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

Subscription index
in the catalogue “Rospechat”
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial
Department:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

vol 4 #2
2019

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

УДК 82.0
ББК 83

АЛЛЕГОРИЯ, АЛЛЕГОРЕЗА И АНТИЧНОЕ ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 06 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-10-29

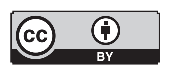
Аннотация: Статья посвящена изучению проблемы понимания аллегории в античности, для чего автором, с одной стороны, привлекаются и анализируются разнообразные примеры употребления этой фигуры в античном ораторском искусстве, а с другой — рассматриваются отдельные положения риторической теории по поводу аллегории и ее места в системе других стилистических фигур. Особое внимание в статье уделено эпидейктическому роду красноречия и относящимся к нему жанрам — их генезису и становлению под влиянием поэтических образцов, а также поэтике эпидейктических речей, во многом ориентированных на древнегреческую лирическую и драматическую поэзию. Среди различных случаев употребления аллегории античными ораторами в статье привлекается к рассмотрению обширный материал из речей Диона Хрисостома и Элия Аристида, крупнейших представителей так называемой «Второй софистики» — главенствующего направления в истории позднего греческого красноречия, до сих пор недостаточно изученного в современном отечественном антиковедении.

Ключевые слова: аллегория, аллегореза, античная риторика, древнегреческое ораторское искусство, Вторая софистика, Элий Аристид, Дион Хрисостом.

Информация об авторе: Светлана Игоревна Межерицкая — кандидат филологических наук, доцент, факультет Свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: mezh@mail.ru

Для цитирования: *Межерицкая С.И.* Аллегория, аллегореза и античное ораторское искусство // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 10–29. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-10-29



ALLEGORY, ALLEGOREZA, AND ANCIENT ORATORY

© 2019. S.I. Mezheritskaya
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Received: January 06, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article focuses on the problem of understanding allegory in antiquity. The author, on the one hand, gives and analyzes various examples of the use of this figure in ancient oratory, on the other, examines certain aspects of the rhetorical theory concerning allegory and its place in the system of other stylistic figures. The article pays particular attention to the epidectic kind of eloquence and related genres — their genesis and formation under the influence of poetic patterns, as well as the poetics of epidectic speeches, largely focused on Ancient Greek lyric and dramatic poetry. Among the various cases of the use of allegory by antique orators, the article draws on extensive material from the speeches of Dion Chrysostom and Aelius Aristides, the major representatives of the so-called "Second Sophistic" — the main trend in the history of the late Greek eloquence, which has not been hitherto sufficiently studied in contemporary Russian classical philology.

Keywords: allegory, allegoreza, ancient rhetoric, ancient Greek oratory, Second Sophistic, Aelius Aristides, Dion Chrysostom.

Information about the author: Svetlana I. Mezheritskaya, PhD in Philology, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya embankment 7/9, 199034 Saint Petersburg, Russia.

E-mail: mezh@mail.ru

For citation: Mezheritskaya S.I. Allegory, Allegoreza, and Ancient Oratory. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 10–29. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-10-29

Проблема понимания термина «аллегория» применительно к античности требует, с одной стороны, детального изучения многочисленных и разнообразных случаев употреблении этой фигуры в античных текстах, а с другой — рассмотрения вопроса об определении ее статуса в античной риторике. Сложность последнего заключается в разнообразии понимания и трактовок этого термина, которые мы находим у античных авторов, не говоря уже о том, что с развитием риторической теории место и роль аллегории в системе тропов и фигур существенно менялись. Многообразие аллегорических пассажей и текстов, а также существование отдельных аллегорических жанров (как, например, басня) в античной литературе еще более осложняет задачу всеобъемлющей характеристики этой фигуры.

Близость аллегории к метафоре, метонимии, катахрезе, антономасии и другим подобным тропам, с одной стороны, и ее сходство с такими употребительными формами иносказательной речи, как пословица, загадка, ирония, эвфемизм и т. д. — с другой, заставляет рассматривать эту фигуру в тесной связи с последними. Эта дифференциация, в свою очередь, помогает выявить специфическое значение аллегории как фигуры *мысли*, а следовательно, отнести ее к области субъективного, а точнее, к области идеологии (см.: [6, S. 5; 23, p. 153]). В этом состоит главное отличие аллегории от метафоры и других перечисленных выше тропов (не всегда до конца осознаваемое в античности), которые являются только фигурами *речи*, т. е. принадлежат «поэтической ткани» текста. Аллегория же всегда предполагает интерпретацию, подобно тому, как и любая литературная интерпретация ведет к аллегоризации, т. е. к «нашей попытке понять, что *означает* нарратив» [31, S. 213]. Таким образом, аллегория в каком-то смысле есть «ха-

рактерная черта *любого* текста, которая актуализуется различными путями в зависимости от природы взаимоотношений между текстом и читателем или между говорящим и адресатом» [23, p. 175]. Выявление и интерпретация аллегории — вопрос сугубо субъективный, инспирированный «скорее культурологически обусловленными ожиданиями, чем какой-либо личностной перспективой» [23, p. 153]. По этой причине аллегория обладает «идеологическим измерением, которое метафоре и другим лексическим тропам самим по себе не свойственно» [23, p. 175].

В античной стилистической теории аллегория в большинстве случаев рассматривается как разновидность метафоры, а точнее, как «непрерывная метафора» (metaphora continua) (см.: [20, S. 441 f.]). Впрочем, внимательное изучение отдельных риторических текстов показывает, что уже в античности некоторые теоретики ощущали это значимое различие между внешней формой высказывания, т. е. *означающим*, и его внутренним содержанием, или *означаемым*[1]. Так, Цицерон рассматривал стиль лишь как украшение (ornatus) речи, являвшееся чем-то второстепенным по отношению к мысли [ср., например, его похвалу в адрес «Записок» Цезаря, которые, «как одежды, лишены всяких ораторских прикрас»[2] (Cic. Brut. 75)]. Таким образом, античные риторы видели в аллегории не только стилистическое средство, но и некий «основополагающий способ выражения мысли, точнее идеологии, которая “переводит” ментальные структуры» [6, S. 5].

Итак, задача аллегории как риторической фигуры состоит в раскрытии «универсальных структур Космоса, которые преодолевают сферу “случайного”» [6, S. 5]. Речь здесь идет об определенном «способе понимания действительности и ее изображения, который заключается скорее в философской, нежели в лингвистической природе языка» [6, S. 5]. При этом автор либо выделяет «только собственное значение вещи, проецируя ее на вымышленную универсальную структуру, реальное содержание которой еще только предстоит выявить, либо, наоборот, исходит из предполагаемой идеально-типической реальности, с которой он соотносит и по которой он судит о конкретном описываемом явлении» [6, S. 5]. В первом случае мы имеем дело с поэтической аллегорией, т. е. тропом, во втором — с методом аллегорически-теологического толкования текста, или аллегорезой. Обе

1 О дискуссии по поводу дихотомии стиля и содержания в античности см.: [23, p. 7].

2 Пер. И.П. Стрельниковой.

эти разновидности аллегории зародились и получили свое теоретическое обоснование в античности.

Употребление термина «аллегория» раньше 1 в. до н. э. не засвидетельствовано[3] — впервые мы встречаем его у эпикурейца Филодема из Гадары, который, как и позднее стоик Корнут (Ars rhet. 85, 17. 13–16 Graev.), использует его применительно к сфере риторики (Rhet. 164 Sudh.). Из этого, по всей видимости, можно заключить, что ввели его в употребление именно риторы, хотя само понятие, обозначаемое этим термином, было известно грекам задолго до того под названием «гипоноя» (hyponoea), «эпиноя» (epinoea) или «символ» (symbolon) (ср.: Plat. Respub. II 378d; Xen. Symp. III 6; Ps.-Plut. De audiend. poet. 19 etc.) и было связано, главным образом, с философской практикой толкования древних поэтических текстов — преимущественно гомеровских поэм. Так, в схолиях к Гомеру Порфирия (8 fr. 2 DK) упоминается некий Феаген из Регия (6 в. до н. э.), который якобы положил начало аллегорической экзегезе, хотя у нас есть некоторые основания полагать, что она появилась гораздо раньше, еще у пифагорейцев (см.: [28, p. 95–98; 14, p. 65–67; 18, p. 32]). Метод аллегорической интерпретации текстов возник в философских кругах как попытка постичь скрытый смысл высказывания, который может быть не всегда выражен прямо, а потому нуждается в дополнительном выявлении и прояснении (см.: [23, p. 177–188, 189–216, 217–234; 19; 10; 24, S. 475 f.]). Во многом этому способствовали разрабатываемые стоиками философские концепции происхождения и развития языка [23, p. 172]. Известно также, что стоик Псевдо-Гераклит (I в. н. э.) осуществил риторический, поэтический и герменевтический анализ обеих поэм Гомера, стремясь защитить поэта от упреков в антирелигиозном изображении мира и трактуя многие из мест поэм аллегорически, т. е. иносказательно. Он находил у Гомера множество аллегорий как скрытых, так и явных [4, S. 335]. Подобный опыт аллегорической интерпретации текстов был использован затем в библейской экзегетике [12; 13; 15, Sp. 283–293; 2; 1; 3]. При таком подходе «канонизированный текст не может просто подвергаться критическому разбору или даже исправлению, а нуждается для сохранения своего значения в новом прочтении. Это достигается в результате аллегорического перевода буквального смысла в область иного смысла, т. е.

3 Об истории этого термина в античности подробно см.: [33, p. 263–268].

в смысл духовный» [6, S. 5–6]. В дальнейшем, начиная с Августина, поиск и выражение «духовного» смысла высказывания наряду с его буквальным значением становится краеугольным камнем раннехристианской экзегетики. В средневековой литературе аллегореза не только остается основополагающим методом интерпретации текста [21; 9; 17; 7, S. 80–135; 25; 22], но и превращается в самостоятельную поэтическую форму, отличие которой от рассмотренной выше состоит в том, что здесь интерпретируется уже не «канонический» текст (как в аллегорезе Гомера или Библии), а текст «новосозданный», который изначально пишется автором в расчете на его последующую интерпретацию читателем.

История аллегории как риторического приема начинается в античности с эпохи софистики, а именно с Горгия, который впервые, согласно Суде (VS 82[76]2), предпринял попытку систематизировать фигуры речи и обосновать их применение в ораторском искусстве. В последующей античной риторической теории аллегория рассматривалась в ряду таких тропов, как метафора, метонимия, антономазия, катахреза и т. д, общим свойством которых является использование слов не в прямом, а в переносном значении (см., в частности: Dem. Phaler. De elocut. II 99–102, 151, 243; Cic. Orat. 27; De orat. III 41; Rhet. ad Heren. IV 34; Ps.-Plut. De audiend. poet. 19; Hermog. De id. 246). Так, Деметрий Фалерский (ок. 360 — ок. 280 гг. до н. э.) называет аллегорию «вуалью», или «покрывалом», скрывающим истинное значение слов, и сравнивает ее с ночным мраком, с которым у людей обычно связаны представления об Элевсинских мистериях (Dem. Phaler. De elocut. 99–102). Анонимный автор «Риторики к Гереннию» (I в. до н. э.) характеризует аллегорию как «речь, словами обозначающую одно, а по смыслу — другое» (oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans) (Rhet. ad Heren. IV 34). Таким образом, в основе аллегории лежит *изменение* (permutatio) значения слов, основанное либо на сходстве (similitudo) вещей, либо на их противопоставлении (contrarium), т. е. когда говорят противоположное тому, что имеют в виду. Исходя из обоих семантических образцов — сходства и противопоставления — можно понять то общее, что есть у аллегории с другими иносказательными формами речи, т. е. с метафорой, пословицей, загадкой, с одной стороны, и с иронией, сарказмом или эвфемизмом — с другой. Как все тропы, аллегория «требует скачка мысли, переноса смысла (translatio) с понятия, о котором идет речь, т. е.

«означающего» (significans), на понятие, которое подразумевается, т. е. «означаемое» (significatum)» [4, S. 330].

Цицерон в своем трактате «Об ораторе», не используя самого этого термина, характеризует аллегорию как прием, «при котором говорится одно, а подразумевать следует иное» (aliud dicatur, aliud itellegendum) (Cic. De Orat. III 41). Однако, отмечая сходство аллегории с метафорой и говоря, что «слова, присущие одному предмету, переносятся здесь на другой, схожий предмет, точь-в-точь как при *простом* переносе»[4], Цицерон указывает и на их глубинное различие, не всегда и не всеми риторами проводившееся столь ясно и отчетливо: «При употреблении *отдельных* слов больше всего яркости и блеска сообщают речи переносные выражения, а из переносных выражений и уже *не по отдельности*, а *из нескольких подряд* складывается, в свою очередь, следующий прием такого рода» (Ibid.), т. е. аллегория, и далее: «способ этот относится уже не к *единичным* словам, а ко *всей* речи, то есть к *последовательному ряду слов*» (Ibid. 42). Подобную же характеристику аллегории Цицерон дает в «Ораторе»: «Когда же следует подряд много метафор, то речь явно становится иносказательной: поэтому греки называют такой прием “аллегория”...» (Cic. Orat. 27). Таким образом, Цицерон формулирует важнейшее отличительное свойство аллегории как приема, распространяющегося на всю фразу, а иногда и на целый пассаж или даже текст, как в известном стихотворении Горация (см. ниже).

Наиболее детальной проработке теория аллегории подверглась у Квинтилиана, который, рассматривая аллегорию как троп, выявлял в ней общую для всех тропов природу, заключающуюся в «выразительной *перемене* (immutatio) или искусном *переносе* (translatio) слова или речи от собственного значения на другое»[5] (Quint. VIII 6, 1). Собственно аллегорию Квинтилиан определяет как «перевертывание» (inversion), которое «словами означает одно, а по смыслу — либо иное, либо противоположное» (aut aliud verbis aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium) (Ibid. 6, 44). В качестве хрестоматийного примера аллегории он приводит стихотворение Горация[6], в котором государство, погруженное в бедствия гражданской войны, изображается в виде корабля, плывущего по бурному морю.

4 Здесь и далее пер. Ф.А. Петровского.

5 Здесь и далее пер. А. Никольского.

6 O navis, referent in mare te novi... (см.: Hor. Od. I 14)

Квинтилиан различал два основных типа аллегории: «полную», или чистую аллегорию (tota allegoria), — не всегда ясную вследствие различия между словами и значением, и «смешанную» аллегорию, когда к словам, употребленным в переносном значении, примешиваются слова, употребленные в своем прямом, собственном значении (apertis permixta allegoria) (Ibid. 6, 47). Примером первой, по Квинтилиану, является следующий пассаж у Цицерона: «Удивляюсь и болезную вместе, что человек так склонен злословить подобного себе, что даже не пожалеет для сего разбить корабль, на котором сам плавает» (Cic. Pro Mil. 5). В качестве примера смешанной аллегории Квинтилиан приводит другое место из той же речи: «Что касается до других непогод и бурь, я всегда думал, что Милону бояться их надлежало только на сем мятежном море и в волнениях народного собрания». «Если бы не прибавил Цицерон волнений народного собрания, — говорит Квинтилиан далее, — была бы аллегория чистая: он смешал ее». Аллегориями, согласно Квинтилиану, можно считать и пословицы (exemplum), если они употребляются без необходимого объяснения — как, например, разбиравшееся еще Деметрием Фалерским (Dem. Phaler. De elocut. 102) выражение «*Дионисий в Коринфе*», которое значит, что любой тиран может быть низложен и оказаться в изгнании. Другим примером аллегории служит загадка (aenigma), которая делает речь «темной», т. е. неясной (Quint. VIII 6, 52–53). Здесь Квинтилиан следует за Аристотелем, который в своей теории метафоры, еще не зная термина «аллегория» и не останавливаясь на этом понятии специально (см.: [32, S. 27; 16, S. 38 f.]), тем не менее касается вскользь его природы, замечая по поводу пословиц и загадок, что они «говорят не то, что в них сказано» (Aristot. Rhet. 1412a) и представляют собой совокупность отдельных метафор (Aristot. Rhet. 1413a; 1405a; Poet. 1458a). К числу выражений аллегорических Квинтилиан также относит эвфемизмы, иронию и сарказм, которые используются тогда, когда говорящий или желает смягчить свою мысль, или в целях усиления эффекта говорит противоположное (contrarium) тому, что подразумевает (Quint. VIII 6, 54–57; IX 2, 44–46). Рассматривая аллегорию как «непрерывную метафору», Квинтилиан, как и Цицерон, видит ее отличие от последней в количественном соотношении: «Но как умеренное и уместное употребление сего тропа делает слововыражение ясным, так излишний набор подобных иносказаний произ-

водит в нем темноту и утруждает внимание слушателя, а продолженный далее меры превращает речь в аллегорию и загадку» (Quint. VIII 6, 14).

После Квинтилиана в античной риторической теории можно насчитать еще около 200 различных описаний аллегории, большинство из которых представляют собой вариации уже рассмотренных нами выше[7]. Однако среди всех определений, данных аллегории различными риторами, мнение Квинтилиана чаще всего цитировалось, анализировалось и признавалось во все времена наиболее авторитетным.

Таким образом, в сфере риторики на переносе понятия в образ зиждется поэтическая амплификация, являющаяся одним из средств усиления поэтической выразительности. Подобно другим тропам, аллегория рекомендовалась античными риторами как средство украшения речи, а также как способ придать ей убедительность (Rhet. ad Heren. IV 34; Cic. De orat. III 42; Quint. VIII 6, 49 etc.). Так, для достижения «наибольшей выразительности» высказывания советовал использовать аллегорию Деметрий Фалерский: «Есть известная выразительность и в аллегории, и особенно при изречении угроз, подобных Дионисиевой: “*цикады будут петь у них с земли*”[8]. Если бы Дионисий просто сказал, что опустошит Локриду, он показался бы более раздраженным и менее величественным. Но он замаскировал эти слова, воспользовавшись в данном случае аллегорией; ведь любой намек способен напугать гораздо сильнее, и один разумеет по ним одно, а другой — другое. А к тому, что сказано ясно и понятно, обычно относятся с пренебрежением, как к людям, совлекшим с себя одежды. <…> Так и аллегорически сказанное “цикады будут петь с земли” — более выразительно, чем если просто сказать “ваши деревья будут вырублены”»[9] (Dem. Phaler. De elocut. 99–102; 243). Кроме того, Деметрий говорит, что аллегория делает речь «возвышенной», приводя в качестве примера различные цитаты из комедий Софрона — в частности, ту, где речь идет о скорой смерти, ожидающей стариков[10]: «Ныне и я, находящийся среди вас, подобных мне цветом волос, готовлюсь покинуть гавань, дожидаясь лишь попутного ветра; ибо людям столь преклонного возраста подобает

7 О некоторых из них см.: [4, S. 336 f.].

8 Согласно Аристотелю (Aristot. Rhet. 1395a; 1412a), это выражение принадлежало Стесихору.

9 Здесь и далее пер. автора статьи.

10 См.: CGF Sophron. Fr. 52 Kaibel.

уже поднять якоря» (Ibid. 151). В свою очередь и Квинтилиан говорит о том, что «ничто так не украшает речи, как подобие [сравнение], аллегория и метафора, вместе соединенные» (Quint. VIII 6, 49), и в подтверждение своих слов ссылается на пример из Цицерона: «Какой пролив моря, какой Еврип, думаете вы, имеет столько разных движений, столько перемен, столько порывов, сколько непостоянства, смятения и противоречий находится в народных собраниях? Часто один день и одна ночь всему дает иной вид; иногда самый легкий ветер, дуновение молвы, все умы ниспровергает» (Pro Mur. 35).

Если одни риторы признавали за аллегорией известную способность придать речи гораздо большую выразительность и убедительность, хотя и предостерегали от чрезмерного увлечения этой фигурой из-за угрозы «темноты» и нарушения риторической ясности (Cic. Orat. 39–41; Quint. VIII 6 etc.), то другие, напротив, видели в аллегории излишнюю словесную вычурность и высокопарность. Так, автор трактата «О возвышенном», в целом отдавая должное величественности батальных сцен у Гомера, которые он предлагает понимать не иначе, как аллегорически (Ps.-Longin. Subl. 9, 5–8), в то же самое время упрекает Платона в «словесном неистовстве» и «иносказательной напыщенности», подразумевая при этом его любовь к аллегориям (Ibid. 32, 7–8).

В древнегреческом ораторском искусстве аллегория наряду с другими упоминавшимися выше видами тропов широко употреблялась начиная с классической эпохи (V–IV вв. до н. э.) — главным образом, в речах эпидейктического жанра, который обнаруживает много общего с поэзией как в самой тематике речей, так и в арсенале используемых в них риторических средств (см.: [11, p. 166–194]). Это связано прежде всего с сознательной ориентацией ранних представителей этого рода красноречия (Горгия, Исократа и др.) на поэтов с целью оказать более сильное воздействие на своих слушателей и доставить им наивысшее удовольствие. Так, о речах эпидейктического жанра Исократ говорит, что «они более похожи на поэтические или мусические произведения», чем речи судебные или совещательные, ибо «излагают предмет речи языком более поэтическим и украшенным, стремятся использовать более возвышенные и неизбитые мысли; кроме того, они пользуются многочисленными риторическими фигурами, наиболее выразительными. В результате все слушатели испытывают наслаждение

ничуть не меньшее, чем от поэтических произведений...»[11] (Isocr. Antidos. 46–47). Глубинное понимание античными авторами тесной связи, существующей между эпидейктическим красноречием и поэзией, прослеживается на протяжении всей истории этого рода ораторского искусства (см.: Dionys. Hal. De comp. verb. 25 sq.; Cic. Orat. 20, 66 sq.; De or. I 16, 70; III 7, 27; Quint. X 2, 21 etc.), однако особой остроты и значимости оно достигает в начальный (V–IV вв. до н. э.) и завершающий (II–IV вв. н. э.) периоды его развития.

Это касается не только широкой палитры стилистических средств, роднящих эпидейктическое красноречие с поэзией, но и всего того разнообразия тем, топосов и жанров, которое мы обнаруживаем в речах античных ораторов. Например, ритор Менандр Лаодикейский (III в. н. э.), автор трактата «Об эпидейктическом красноречии», насчитывает около 30 различных видов речей, относящихся к этому жанру, большая часть которых представляет собой адаптированные позднее к прозе древнейшие поэтические жанры: гимны, энкомии, эпитафии, монодии и т. п. Например, в отношении монодий Менандр прямо говорит, что образцами подобных речей должны служить для оратора жалобы Андромахи, Приама и Гекубы в поэмах Гомера (Rhet. Graec. Sp. III 315). Энкомий как лицам, так и в особенности городам — один из самых распространенных жанров в позднеантичном ораторском искусстве — развился под влиянием классических образцов лирической и драматической поэзии (см.: [11, p. 170–171]). Так, в драмах Софокла и Еврипида (Soph. OC. 666–720; Eurip. Hec. 905 sq.; Medea 824 sq.), с одной стороны, и в одах Пиндара — с другой, можно найти многочисленные похвалы областям и городам (Аттике, Трое, Афинам и т. д.), которые, по всей видимости, послужили отправной точкой для последующего формирования риторического жанра энкомия городу. Прозаический энкомий лицу, встречающийся, помимо его основной формы — так называемой «царской» речи (basilikos logos) — в различных других видах эпидейктических речей (приветственных, поздравительных, надгробных и пр.), также восходит к древнегреческим трагедиям[12] (ср., например, похвалу царю Теламону в «Троянках» Еврипида (Eurip. Troad. 800 sq.)) и одам Пиндара, прославляющим победителей в спортивных состязаниях, их происхождение, деяния, доблесть и т. п.

11 Пер. В. Боруховича.

12 Ср., в частности, краткое упоминание об этом у Исократа в панегрике Эвагору (Isocr. Euag. 6).

В позднеантичном эпидейктическом красноречии, которое достигло своего расцвета на востоке Римской империи во II в. н. э. и вошло в историю античного ораторского искусства под именем «Второй софистики»[13], ориентация на поэзию в выборе тем и риторических средств становится важнейшим принципом, определяющим поэтику ораторских речей. Аллегория, наряду с метафорой, сравнением и аналогией, а часто и соединение этих тропов, ведущее к поэтической амплификации, способствующей усилению выразительности речи, пользуются у ораторов большой популярностью. И хотя большинство этих образов и приемов неоригинальны и заимствованы из древнегреческой лирической поэзии [29, vol. 1, p. 416–417], тем не менее они отличаются большим разнообразием. Таков, например, прием «нанизывания метафор», ведущий к персонификации восхваляемого объекта — например, города или храма, и способствующий аллегоризации речи. Многочисленные примеры этого приема мы находим в монодиях Элия Аристида (II в. н. э.). Особенно часто он используется в начале и в конце речи, усиливая тем самым выразительность высказывания и позволяя наиболее полно раскрыть сам образ, например: «О день заупокойных жертв для всех единоплеменников, о роковой день для всех эллинов! Ты обезглавил целый род, ты лишил его глаза!»[14] или: «О Мелес, текущий через пустыню! О погребальные плачи, сменившие прежние радостные песнопения! О песнь лебедей и хор соловьев, настал ваш черед!» (Aristid. XVII 8–9 K). Речь здесь идет о разрушении малоазийского города Смирны во время землетрясения 177/178 г. н. э. И далее о самой Смирне говорится так: «О украшение Вселенной, театр Эллады, одеяние Нимф и Харит!» (Ibid.) Другим примером могут служить слова Аристида об Афинах в заключительной части «Панафинейской речи»: «Прежде я с восхищением внимал словам о Пританее мудрости, об очаге и опоре Эллады...» (I 401 K). Ср., например, с подобным приемом у Пиндара: «Но воскликнем мы ныне о Фероне, / Ибо победоносна была его четверня. / Он милостив к странствующим, / Он оплот Акраганта, / Он цвет от корня достопрославленных предков...»[15] (Pind. Ol. II, 5–7) или: «Вздох державный Алфея, / Ветвь прославленных Сиракуз, / Ортигия, / колыбель Артемиды, сестра Делоса» (Pind. Nem. I 1–4). Приемом «нанизывания ме-

13 О Второй софистике см.: [8; 30; 5; 26; 27].

14 Здесь и далее пер. автора статьи.

15 Пер. М. Гаспарова.

тафор» широко пользуются и другие ораторы. Например, Дион Хрисостом (II в. н. э.) аллегорически говорит о законе: «Он утешитель старости, учитель молодежи, помощник бедности, страж богатства, союзник мира, противник войны»[16] (LXXV 9); Лукиан называет Тимона «великим покровителем рода своего, опорой Афин, защитой Эллады»[17] (Lucian. Timon. 50) и т. д.

Наиболее популярны у авторов Второй софистики образы, заимствованные из сферы лирической и драматической поэзии, ораторского искусства, спортивных состязаний, медицины, религии, мореплавания и т. д. (см. об этом подробнее: [29, p. 418.]). Так, в «Надгробной речи Этеонею» Аристид аллегорически выражает всеобщее горе по поводу кончины этого юного оратора, вызывая в памяти читателей представление о ритуальных плачах по умершим, многочисленные образцы которых дает лирическая поэзия:

> Какой Симонид сложит об этом траурный плач? Какой Пиндар и какую мелодию или слово найдет для такого случая? Какой хор исполнит песнь, достойную такого несчастья? (XXXI 2 K)
>
> О Этеоней, ты вызываешь больше жалости, чем новобрачный, охваченный погребальным огнем, ибо ты достоин победных венков, а не надгробного плача! Какое же безвременье постигло тебя в самом расцвете лет, если прежде, чем пришло время спеть тебе свадебный гимн, ты заставил нас петь погребальную песнь! (Ibid. 12)

В «Элевсинской речи» Аристида мы видим тот же способ выражения, использованный по отношению к неодушевленному предмету — элевсинскому храму, что ведет к неизбежной персонификации объекта — приему, широко распространенному в эпидейктических речах того времени, главным образом в похвалах городам:

> О Элевсин, лучше бы мне было воспеть тебя в прежнее время! Какому Орфею или Тамириду, какому элевсинцу Мусею под силу такое дело?! На каких кифарах или лирах оплачут они дорогие всем руины, общее сокровище земли?! (XXII 1 K)

16 Пер. автора статьи.
17 Пер. Б. Казанского.

Часто встречаются у Аристида и аллегории, построенные на образах, взятых из сферы театра и драматической поэзии, например:

> Явив нам пролог своей жизни, ты ушел, вызвав тем больше печали, чем больше радости доставил (XXXI 12 K).
>
> О божество трагедии, еще так недавно являвшее нам полные залы, выступления, состязания и радость! Сколь быстрым и далеким от всего этого оказался конец драмы! (Ibid. 13)
>
> Но всем нам подобает признать, что более всего повезло тому, кто прожил отпущенный ему срок наилучшим образом и, подобно поэту, завершил пьесу, пока ее еще хотят слушать и смотреть зрители (Ibid. 17).

Одним из центральных образов в аллегориях, связанных с темой театра, являются образы хора и корифея хора, символизирующие порядок и гармонию (ср.: Aristid. XXXVII 8, 21, 22; XXXVIII 23; XLI 6, 8; XLIII 24; XXVI 32, 87; XLII 14; I 11, XLIV 12 K). Приведем пример такой аллегории из речи Аристида, которая в данном контексте обозначает счастливую судьбу ритора Александра в загробном мире:

> <...> Теперь сего ритора наверняка окружают хоры поэтов под предводительством Гомера, простирающих к нему правую руку, хоры логографов, историков и других великих, и каждый из них зовет Александра и предлагает ему место подле себя. Они украшают его голову лентой и венком — разумеется, не после суда над ним и состязания в мастерстве с другими риторами, но при всеобщем шумном одобрении. И я думаю, что еще долго в Аиде не появится человек, способный оспорить эту честь у Александра, и он вечно будет восседать на своем троне лучшего глашатая и предводителя эллинов (XXII 34 K).

Отдельного внимания заслуживают в речах позднейших софистов аллегории из области медицины, в которых государство и общество уподобляются человеческому организму с его болезнями и возможностью исцеления под надзором искусного врача. Так, в речи Аристида «К Риму» под скрытым в аллегории образом врача подразумевается римский император, выступающий как мудрый и заботливый правитель:

> Таким образом, весь населенный мир, как во время праздника, отложил в сторону оружие — бремя прошлого — и добровольно обратился к красоте и радости. Всякое иное соперничество среди городов прекратилось, и все они соревнуются только в одном: чтобы каждый из них являлся самым красивым и гостеприимным. Все они изобилуют гимнасиями, водоемами, пропилеями, храмами, мастерскими, училищами. Так что с полным правом можно сказать, что весь населенный мир вернулся к здоровью после долгой болезни (XXVI 97).

В аллегории, использованной Дионом Хрисостомом в речи «О состязаниях», в качестве такого врача и прежде всего — целителя душ предстает кинический философ Диоген, исправляющий человеческие пороки:

> Диоген же, я думаю, хотел поглядеть на людей и на их неразумие. Он знал, что характеры лучше всего раскрываются на общественных торжествах и празднествах, между тем как на войне и в лагерях люди более сдержаны из страха перед опасностью. Кроме того, он полагал, что здесь они могут легче всего поддаться лечению — ведь и телесные болезни, когда они ясно проявятся, врачам легче исцелить, чем пока они еще скрыты; а те больные, которые не заботятся о том, чтобы побеседовать с врачом, скоро погибают[18] (IX 2).

Наряду с простыми аллегориями, примерами которых служит большинство приведенных выше цитат из античных ораторов, в речах эпидейктического жанра можно встретить и более сложные аллегорические пассажи, в которых присутствуют и метафоры, и сравнения — как в следующем случае у Аристида, где говорится о римском императоре:

> Так и он, судья и правитель одновременно, поступает только по справедливости, подобно ветру в парусах корабля, который не дует богатому больше, чем бедному, но одинаково сопутствует каждому (XXVI 39 K).

Другим примером такого рода аллегории является пассаж из «Олимпийской речи» Диона Хрисостома, в котором употреблено сразу несколько

18 Пер. М. Грабарь-Пассек.

метафор: это образы «мистерий (таинств)», «хоровода (хора)», «корифея», «корабля», «кормчего», а кроме того, две антитезы и два сравнения:

> Может быть, это немыслимо, чтобы человеческий род весь сообща принимал посвящение в самый полный чин воистину совершенного таинства, причем не в тесном здании, выстроенном афинянами для кучки людей, но вот в этом мирозданье — многоцветной и хитроумной храмине, где несчетные чудеса сменяют одно другое и где не люди, подобные самим посвященным, но бессмертные боги днем и ночью, при свете солнца и сиянии звезд, посвящают смертных в таинства, точь-в-точь ведут вокруг них свой вечный хоровод, — может быть, невероятно, чтобы ничто из этого не затронуло ни чувства, ни мысли человека? И это несмотря на то, что корифей хора печется о Вселенной и направляет все огромное небо и все мирозданье, словно мудрый кормчий, правящий кораблем, прекрасно оснащенным и ни в чем не имеющим недостатка! (XII 34)

Итак, говоря о проблеме понимания аллегории в античности следует различать два его способа, и по сей день являющихся основополагающими при определении значения этого термина. В первом случае речь идет об «иллюстрирующей», или «продуктивной» аллегории, во втором — об аллегории «интерпретирующей» (см. об этом: [7, S. 85–87]). Первый тип аллегории понимается как *способ создания* отдельного образа или даже целого текста, который, независимо от того, какой смысл вкладывает в них автор[19], предполагает определенную их интерпретацию адресатом, выходящую за рамки чисто «литературного», т. е. лежащего на поверхности значения сказанного. Рассмотренные нами случаи употребления аллегории как стилистического приема в речах античных ораторов, а также то теоретическое обоснование, которое эта фигура получила в трудах древнегреческих и римских риторов, соответствуют именно такому пониманию аллегории. Второй тип аллегории следует понимать как *метод интерпретации* текста, направленный на выявление его скрытого смысла, таким образом, функция аллегории трактуется здесь значительно шире, чем в первом случае. Примерами такого понимания аллегории является гомеровская и библейская

19 Речь идет о необходимости различения аллегорических текстов в «сильном» и «слабом» смысле (см. об этом: [31, S. 213]).

аллегореза, составлявшая отдельную область философско-филологического знания в античности и заложившая основы позднейшей религиозно-богословской экзегетики и герменевтики.

Список литературы

1 *Нестерова О.Е.* Allegoria pro typoloigica: Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 298 с.

2 Раннехристианская и византийская экзегетика. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 248 с.

3 *Саврей В.Я.* Александрийская школа в истории философско-богословской мысли. М.: Изд-во МГУ, 2005. 232 с.

4 Allegorie // Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. G. Ueding. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer, 1992. S. 330–393.

5 *Anderson G.* The Second sophistic. A cultural phenomenon in the Roman Empire. London: Routledge, 1993. 303 p.

6 *Blank W.* Zur Rhetorik der Allegorie als “uneigentlich Aussage” // Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwalt. Festschrift für Hugo Steger zum 65 Geburtstag. Hrsg. v. H. Löffter, K. Jakob u. B. Kelle. Berlin, 1994. S. 3–16.

7 *Bondarko N.A.* Baumgarten und Palmbaum in ihrer Funktion für den Aufbau deutscher geistlicher Prosatexte des 13. Jahrhunderts // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 122. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001. S. 80–135.

8 *Bowersock G.W.* Greek sophists in the Roman Empire. Oxford: the Clarendon Press, 1969. 140 p.

9 *Brinkmann H.* Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen: Niemeyer, 1980. 439 S.

10 *Buffière F.* Les mythes d’ Homère et la pensée grecque. Paris: Les Belles Lettres, 1956. 677 p.

11 *Burgess T.* Epideictic literature. Chicago: The University of Chicago press, 1902. 173 p.

12 *Christiansen H.* Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1969. 191 S.

13 *Dawson D.* Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria. Berkeley: University of California Press, 1992. 341 p.

14 *Détienne M.* Homère, Hésiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans pythagorisme ancient. Bruxelles: Latomus, revue d’études latines, 1962. 116 p.

15 *Joosen J.C., Waszimk J.H.* “Allegorese” // Reallexikon für Antike und Christentum. Bd. I. Stuttgart: Hiersemann, 1950. S. 283–293.

16 *Eisenhut W.* Einfürung in die antike Rhetorik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 107 S.

17 *Freytag H.* Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders 11. Und 12. Jahrhunderts. Berlin; München: Francke, 1982. 312 S.
18 *Lamberton R.* Homer the theologian. Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. 363 p.
19 *Lamberton R., Keaney J.J.* Homer's ancient readers: The hermeneutics of Greek epic's earliest exegetes. Princeton: Princeton University Press, 1992. 228 p.
20 *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Stuttgart: Steiner, 1990. 983 S.
21 *Lubac de H.* Exégèse médiévale. 3 vols. Paris: Aubier, 1959–1964.
22 *Meier C.* Zwei Modelle der Allegorie im 12. *Jahrhundert* // Formen und Funktionen der Allegorie. Hg. v. W. Haug. Stuttgart: Metzler, 1979. S. 70–89.
23 Metaphor, allegory and the classical tradition. Ed. G.R. Boys-Stones. Oxford: Oxford University Press, 2003. 305 p.
24 *Michel P.* Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede. Bern; Frankfurt-am-Main; New-York; Paris: Bern Lang cop., 1987. 654 S.
25 *Otto S.* Die Funktion des Bildbegriffes in der Theologie des 12. Jahrhunderts. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1963. xxxi, 315 S.
26 Paideia: The world of the Second Sophistic. Ed. by B. E. Borg. Berlin; New York: De Gruyter, 2004. 494 p.
27 The Second sophistic. Ed. by T. Whitmarsh. Oxford: Oxford University Press, 2005. 106 p.
28 *Pépin J.* Mythe et allégorie. Les origins grecques et les contestations judéo-chrétiennes. Paris: Études augustiniennes, 1958. 522 p.
29 *Pernot L.* La rhétorique de l'éloge dans le monde Gréco-Romain. Paris: Institut d'études augustiniennes, 1993. T. I. 490 p.
30 *Russel D.A.* Greek declamation. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 141 p.
31 *Richardson N.J.* Homeric professors in the age of the sophists // Ancient literary criticism. Ed. by A. Laird. Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 62–86.
32 *Ueding G., Steinbrink B.* Grundriss der Rhetorik. Stuttgart, 1986. 372 S.
33 *Whitman J.* Allegory. The dynamic of an ancient and medieval technique. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. 296 p.

References

1 Nesterova O.E. *Allegoria pro typoloigica: Origen i sudba inoskazatelnyh metodov interpretatsii Sviash'ennogo Pisania v rannepatristicheskuiu epocu* [Allegoria pro typoloigica: Origen and the fate of the allegorical methods of interpreting the Holy Scriptures in the early patristic era]. Moscow, IWl RAS Publ., 2006. 298 p. (In Russ.)
2 *Rannechristianskaia i vizantiiskaia ekzegetika* [Early Christian and Byzantine exegesis]. Moscow, IWL, 2008. 248 p. (In Russ.)

3 Savrei V.J. *Aleksandriiskaia shkola v istorii filosofsko-bogoslovskoi mysli* [Alexandrian school in the history of philosophical and theological thought]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2005. 232 p. (In Russ.)
4 Allegorie. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. G. Ueding. Bd. 1. Tübingen, Niemeyer, 1992. S. 330–393. (In German)
5 Anderson G. *The Second sophistic. A cultural phenomenon in the Roman Empire*. London, Routledge, 1993. 303 p. (In English)
6 Blank W. Zur Rhetorik der Allegorie als "uneigentlich Aussage". *Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwalt. Festschrift für Hugo Steger zum 65 Geburtstag*. Hrsg. v. H. Löffter, K. Jakob u. B. Kelle. Berlin, 1994. S. 3–16. (In German)
7 Bondarko N.A. Baumgarten und Palmbaum in ihrer Funktion für den Aufbau deutscher geistlicher Prosatexte des 13. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 122. Stuttgart; Weimar, Metzler, 2001. S. 80–135. (In German)
8 Bowersock G.W. *Greek sophists in the Roman Empire*. Oxford, the Clarendon Press, 1969. 140 p. (In English)
9 Brinkmann H. *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen, Niemeyer, 1980. 439 S. (In German)
10 Buffière *F. Les mythes d' Homère et la pensée grecque*. Paris, Les Belles Lettres, 1956. 677 p. (In French)
11 Burgess T. *Epideictic literature*. Chicago, The University of Chicago press, 1902. 173 p. (In English)
12 Christiansen H. *Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1969. 191 S. (In German)
13 Dawson D. *Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria*. Berkeley, University of California Press, 1992. 341 p. (In English)
14 Détienne M. *Homère, Hésiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans pythagorisme ancient*. Bruxelles, Latomus, revue d'études latines, 1962. 116 p. (In French)
15 Joosen J.C., Waszimk J.H. "Allegorese". *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. I. Sturrgart, Hiersemann, 1950. S. 283–293. (In German)
16 Eisenhut W. *Einfürung in die antike Rhetorik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 107 S. (In German)
17 Freytag H. *Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders 11*. Und 12. Jahrhunderts. Berlin; München, Francke, 1982. 312 S. (In German)
18 Lamberton R. *Homer the theologian. Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*. Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1986. 363 p. (In English)
19 Lamberton R., Keaney J.J. *Homer's ancient readers: The hermeneutics of Greek epic's earliest exegetes*. Princeton, Princeton University Press, 1992. 228 p. (In English)

20 Lausberg H. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner, 1990. 983 S. (In German)
21 Lubac de H. *Exégèse médiévale*. 3 vols. Paris, Aubier, 1959–1964. (In French)
22 Meier C. Zwei Modelle der Allegorie im 12. Jahrhundert. *Formen und Funktionen der Allegorie*. Hg. v. W. Haug. Stuttgart, Metzler, 1979. S. 70–89. (In German)
23 *Metaphor, allegory and the classical tradition*, ed. G.R. Boys-Stones. Oxford, Oxford University Press, 2003. 305 p. (In English)
24 Michel P. *Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede*. Bern; Frankfurt-am-Main; New-York; Paris, Bern Lang cop., 1987. 654 S. (In German)
25 Otto S. *Die Funktion des Bildbegriffes in der Theologie des 12.* Jahrhunderts. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1963. xxxi, 315 S. (In German)
26 *Paideia: The world of the Second Sophistic*, ed. by B. E. Borg. Berlin; New York, De Gruyter, 2004. 494 p. (In English)
27 *The Second sophistic*, ed. by T. Whitmarsh. Oxford, Oxford University Press, 2005. 106 p. (In English)
28 Pépin J. *Mythe et allégorie. Les origins grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris, Études augustiniennes, 1958. 522 p. (In French)
29 Pernot L. *La rhétorique de l'éloge dans le monde Gréco-Romain*. Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993. T. I. 490 p. (In French)
30 Russel D.A. *Greek declamation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983. 141 p. (In English)
31 Richardson N.J. Homeric professors in the age of the sophists. *Ancient literary criticism*, ed. by A. Laird. Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 62–86. (In English)
32 Ueding G., Steinbrink B. *Grundriss der Rhetorik*. Stuttgart, 1986. 372 S. (In German)
33 Whitman J. *Allegory. The dynamic of an ancient and medieval technique*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987. 296 p. (In English)

УДК 82.0
ББК 83+83.3(4Гем)

ПЕРЕВОД «КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ» ТЕКСТА: К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ДРАМЫ Г. ГАУПТМАНА «ПРАЗДНИК ПРИМИРЕНИЯ»

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия

Дата поступления статьи: 10 декабря 2018 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-30-43

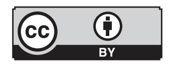
Аннотация: Проблема понимания, тесно связанная с переводом и истолкованием оригинального текста, предполагает и обратный процесс — соотнесение переработанного художественного произведения с изначальным авторским вариантом. В аспекте данной проблематики большой интерес представляет одна из первых трех драм Г. Гауптмана «Праздник примирения». С нее берет начало фундаментальная идея немецкого драматурга — развитие в душе индивида этического отклика на жизнь в целом, на трагическое бытие людей в частности. Неточности русского калькирования затрудняют постижение глубокого смысла драмы Гауптмана. При сопоставлении переводного текста с языком оригинала выделяются слова, коннотации которых в переводе почти полностью теряются, но именно они служат поэтическим ключом для прояснения авторского замысла. Ценностная значимость существительного «das Gemüt» (внутренняя теплота, великодушие, высшая добродетель) в подстрочнике утрачивается. Метафраза «das Gemüt» (нрав, характер) затемняет центральную идею драмы — всепрощение как высшее благо. Русский перевод слова «die Fügung» только в значении судьбы не передает ощущение глобального внутреннего единения. В немецком тексте расширение этимологического масштаба «die Fügung» наполняет произведение глубоким этическим смыслом — общая связь всего со всем. Контрастные пары, растворяющиеся в переводе, «in uns» (семья Штольцев) — «in ihr» (Ида) призваны подчеркнуть доброту невесты Вильгельма, которая является источником внутреннего движения индивида к свету истины.

Ключевые слова: понимание, перевод, сопоставление, всепрощение, единство, гармония, добро.

Информация об авторе: Алла Персиевна Склизкова — кандидат филологических наук, доцент кафедры Русской и зарубежной филологии, ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых», ул. Горького, д. 87, 600000 г. Владимир, Россия.

E-mail: burelomy@list.ru

Для цитирования: *Склизкова А.П.* Перевод «ключевых слов» текста: к проблеме понимания драмы Г. Гауптмана «праздник примирения» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 30–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-30-43



TRANSLATION OF THE KEYWORDS: HAUPTMAN'S DRAMA *THE HOLIDAY OF RECONCILIATION* AND ITS RUSSIAN VERSION

© 2019. A.P. Sklizkova
Vladimir State University of A.G and N.G. Stoletovix, Vladimir, Russia
Received: December 10, 2018
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The problem of understanding original foreign text connected with its translation and interpretation implies a double process — the juxtaposition of the author's original and its translated version. Hauptman's early drama *The Holiday of Reconciliation* is an interesting case in this respect. The German playwright's fundamental idea, e.g. the development of the ethical response to life in general and to the individual existence in particular in the soul of the person originates in this drama. Inaccuracies in the Russian translation lead us to the wrong understanding of the deep meaning of Hauptman's drama. While comparing both texts, the Russian one and the original one, it becomes clear that the translation lacks connotations that in the original text serve as a poetic key to clarify the authors intention. The valuable meaning of the noun "das Gemüt" ("inner warmth," "spiritual life," "generosity, high virtue") is lost in the Russian equivalent. The wrong translation obscures the central idea of the drama that all-forgiveness is the supreme blessing. The Russian translation of the word "die Fügung" as "fate, destiny" does not convey a feeling of the global inner unity. In the original text, the etymological scale of the die Fügung is much wider: it means connection of everything with everyone. The contrasting pairs of words, such as "in uns" (the Stolz family) and "in ihr" (Ida) that are not preserved in the Russian version, underline the kindness of Wilhelm's bride that Hauptman sees as the source of the Light of Truth.
Keywords: understanding, translation, comparison, forgiveness, unity, harmony, kindness
Information about the author: Alla P. Sklizkova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Philology, A.G and N.G. Stoletovi Vladimir State University, Gorky 87, 600000 Vladimir, Russia.
E-mail: burelomy@list.ru
For citation: Sklizkova A.P. Translation of the Keywords: Hauptman's Drama *The Holiday of Reconciliation* and its Russian Version. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 30–43. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-30-43

Одна из важнейших проблем перевода, как известно, проблема понимания. Текст, подлежащий переводу, предстает в новом свете, подвергается определенному истолкованию. Не менее интересным представляется обратный процесс — сопоставление переводного текста с языком оригинала, когда постижение глубокого лексического смысла слов, осознаваемых в качестве ключевых, почти полностью меняет привычную интерпретацию. Драма Г. Гауптмана «Праздник примирения» (“Das Friedensfest”) (1890) создает богатые возможности для такого рода исследования.

Это одна из первых трех драм (к ним относятся, помимо «Праздника примирения», «Перед восходом солнца» (“Vor Sonnenaufgang”), 1889, и «Одинокие» (“Einsame Menschen”), 1890), которые в большей степени, чем последующие творения немецкого драматурга, непосредственно связаны с натурализмом. Однако при всем мировоззренческом контакте с натуралистами, личном, достаточно тесном знакомстве со многими из них (например, М. Гальбе и И. Шлаф являлись близкими друзьями автора «Праздника примирения»), Г. Гауптман подвергает сомнению центральные вопросы, касающиеся наследственности и среды. Драматург, не принимая натуралистическую фатальную детерминацию, уверен, что причина всеобщей деградации кроется в отсутствии доброты в душе индивида. В связи с этим магистральный сюжет раннего творчества Гауптмана можно определить как движение сознания драматического героя от мрака непонимания к свету истины. Озарение души этической правдой, могущество этоса в человеке, развитие его ценностного чувства предстает в творчестве немецкого драматурга как фундаментальная идея. «Жизнь — это высокая доброта», — писал Гауптман [8, S. 79], и данное определение осмысливается как центральный

тезис всех его творений. Наиболее отчетливо он звучит в «Празднике примирения» — драме, называемой, к примеру, Л.И. Мальчуковым «основополагающим произведением раннего творчества Гауптмана, поскольку в нем возникает проблема духовной катастрофы, которая будет варьироваться вплоть до тетралогии об Атридах» [4, с. 77]. Действительно, данная проблема является одной из ключевых, однако Гауптман ее не только ставит, но и предлагает способ решения — развитие в себе этического отклика на жизнь в целом, на бытие людей в частности.

В драме речь идет о семье Штольцев, члены которой на протяжении длительного времени не ладят друг с другом: постоянно вспыхивают ссоры, разлад непрестанно усугубляется, совместное существование кажется невозможным. Госпоже Бюхнер и ее дочери Иде на некоторое время удается восстановить мир и покой, но с трудом налаженные отношения внезапно рушатся. Отец — господин Штольц — умирает, старший сын Роберт уходит из дома, однако младший сын Вильгельм вместе со своей невестой Идой пытаются построить свою жизнь на новых началах — добра, милосердия, понимания, любви.

В первую очередь следует обратить внимание на немецкое слово «Gemüt», по-русски обычно переводимое как нрав, душа, характер, натура. Между тем столь дословный перевод не проясняет скрытого этимологического смысла «Gemüt». Оно являлось, по утверждению датского литературоведа, публициста, автора работ о выдающихся представителях мировой литературы Г. Брандеса (G.M.C. Brandes) (1842–1927), «особым наследием немцев, их своеобразной собственностью», оказывалось «внутренним очагом, внутренней теплотой, центростремительной силой духовной жизни, её высшим благом» [3, с. 124]. Тем самым немецкое слово «Gemüt» связывается с идеей всепрощения, высшей добродетелью, великодушием. Примирение с миром и с самим собой становится неким нравственным законом, который, благодаря проникновению «Gemüt» в недра сознания, способствует восстановлению необходимого душевного равновесия. Такова ведущая тема драмы Гауптмана, которая, как видно, не может быть исчерпана лишь воцарением согласия в семье Штольцев.

Для Гауптмана понятие семьи неразрывно связано со всей вселенной, поэтому «каждый член семьи является носителем космической судьбы, вливается в общее русло мировой гармонии» [8, S. 337]. Мировая гармо-

ния нарушается, считает Гауптман, если происходит страшное событие — разрыв семьи. Это, по Гауптману, равносильно расколу вселенной. Разрушительную силу семейных союзов писатель уподобляет силе центрифуги, «она воздействует на общемировые внутренние силы, нарушая тем самым тот устойчивый миропорядок, в котором соединяются воедино микро и макрокосм» [10, S. 329]. Но он может вновь возникнуть, особенно велика эта вероятность в праздник Рождества, «все собираются вместе, ощущается крепость семейных уз, каждый испытывает неземную радость от единения друг с другом» [8, S. 15].

Для Гауптмана “Gemüt” является существенным моментом нравственного бытия. В нем, с точки зрения немецкого драматурга, заключено высшее благо, то, которое в «Празднике примирения» поэтически репрезентируется через песню Иды. Практически с самого начала первого действия героиня «Праздника примирения» поет песню о цветении лип в Гааге, о пробуждении светлой мечты:

Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüht
Huscht der alte Frühlingstraum
Durch mein treu Gemüt.

В русском тексте о «верности Gemüt», на что указывается в последней строчке немецкой песни, речь не идет, смысл остается в тени. В переводе воссоздается общая атмосфера весны, порождающая сон и грезы: «Как только липа по весне / В Гааге зацветет / Рой грез забытых, как во сне, / Передо мной встает» [1, с. 12]. Напротив, в немецком тексте в ритмико-поэтически построенной музыкальной фразе заложена мысль о доверии к «Gemüt», о благорасположении к празднику, который, как считал философ Э. Финк (E. Fink) (1905–1975), «прерывает череду отягощенных заботами дней, отграничен от однообразия будней, возвышается как нечто необычное, особенное, редкое» [5, с. 45]. Все первое действие показывается Гауптманом как подготовка к празднику Рождества, совершается то, что раньше в их доме казалось бессмысленным: наряжается елка, раскладываются подарки, Ида и госпожа Бюхнер стараются создать атмосферу радости и веселья. Праздник должен объединить всех, именно в нем и через него проявляется

духовное значение «Gemüt», постижение глубокого смысла которого приводит к воцарению в душе истинного праздника всеобщего примирения.

Сложность заключается в доминанте у Штольцев негативных воспоминаний: вечных ссорах, криках, агрессивных действиях и неконтролируемых поступках (мать срывала скатерть со стола, отец бил графины). Создается впечатление, что все они объяты ресентиментом. Спасение от него кроется не в крепкой, сильной воле, которой, по убеждению госпожи Бюхнер, можно все преодолеть, а в мистическом единстве, происходящем, как явствует из текста драмы, достаточно спонтанно.

Оно постигается в тексте драмы через толкование слова «Fügung». Его русский перевод только в значении судьбы не проясняет в полной мере ту глобальную мистическую суть, которую вкладывает Гауптман в понятие единства. Немецкий драматург рисует крайне сложную ситуацию: в праздник Рождества возвращается не только Вильгельм, но и его отец, доктор Штольц. Оба они в прошлом почти одновременно покинули дом, происшедшая между ними ссора (Штольц оскорбил свою жену; Вильгельм, защищая мать, поднял руку на отца) доказала невозможность какого-либо общения между ними. Госпожа Бюхнер не считает подобную встречу случайной, видит в этом перст судьбы: «Das ist kein Zufaal sein, das ist Fügung (это не случай, это судьба) [9, S. 139]. Однако в ее речах скрывается более глубокий смысл, который героиня, привыкшая, как показывает Гауптман, о многом судить поверхностно, сама не ощущает. Словом «die Fügung» передается не столько веление судьбы, сколько подчеркивается необходимость глобальной, всеобщей связи, единение всего со всем, восприятие мира и человека с точки зрения Philia и Sophia, тех этических постулатов, заложенных в самом слове «философия», которые пока не постигнуты ни одним членом семьи Штольцев. Этический смысл «die Fügung» должен быть прояснен, прочувствован всеми вместе и каждым членом семьи Штольцев отдельно.

Однако подобное внутреннее прочувствование, долгое и мучительное, почти одновременное появление отца и его сына Вильгельма кажется всем удивительным, слово «wunderlich» непрестанно манифестируется. Однако оно вполне логично, даже, можно сказать, законно в рождественскую ночь, является его своеобразной ведущей прерогативой. Совсем другое дело, что подобного единения боятся, испытывают от него смертельный ужас. О страхе, как одной из не раскрытых доселе проблем в творчестве

Гауптмана, пишет современный исследователь Х. Штросцек (H. Stroszeck). Он подчеркивает, что «чувство страха переполняет героев на протяжении всей драмы “Праздник примирения”» [13, S. 232]. Хотя нельзя полностью согласиться с тем, что чувство страха является ведущим, как утверждает немецкий литературовед, но подчеркнутый интерес к нему представляется фактом весьма примечательным.

Следует особо выделить те реплики героев драмы, которые свидетельствуют о последовательном нарастании страха в их сердцах. Этимологическое их толкование позволит выявить разницу в лексическом значении переводного текста и текста оригинала. Так, после неожиданного появления доктора Штольца его жена сообщает дочери, что она испытала смертельный страх: «Totenangst hab ich ausgestanden» [9, S. 112], поскольку боялась, что сын и отец столкнутся. Рефлексия Августы иного свойства. В языковом отношении в русском тексте, как в самом раннем переводе (1908), так и в позднем (1999), она представлена посредством сравнения: «Точно мертвец воскрес» [1, S. 20], — говорит Августа, что не совсем проясняет состояние дочери Штольцев. В первоисточнике во фразе Августы доминирует грамматическое варьирование высказывания госпожи Штольц: «Wie wenn ein Toter nach Jahren wieder aufsteht» [9, S. 133]. Это не случайно, поскольку в такой вариации смысловые акценты расставляются иначе. Госпожа Штольц боялась встречи Вильгельма и своего мужа, поэтому ее речь акцентирует момент переживания смертельного страха. Он, заслоняя собой все, доминирует, выводится на первое место, остальные слова как бы подстраиваются под этот «Totenangst» (смертельный страх), становятся его внутренним воплощением. Напротив, Августа потрясена не столько ситуацией, сколько собственным эмоциональным состоянием, поэтому ее реплика начинается со сравнения «wie», в которое она вкладывает всю силу своих впечатлений. Именно они способствуют языковой материализации субъекта — «Toter» (мертвец), который в реплике Августы обретает новое бытие, становится реальностью. Но такое становление влечет за собой чувство страха, имеющее более длительную темпоральность: «Ich hab Angst» (я боюсь) [9, S. 133], — говорит Августа. Эмоциональный накал у нее сильнее, чем у госпожи Бюхнер, не связан с конкретной ситуацией, предполагает нечто такое, что выходит за рамки определённых представлений. Августа называет свое чувство поразительным: «Ein merkwürdiges Gefühl, Mama, zu mewkwürdig!»

(Удивительное чувство, мама, такое удивительное) [9, S. 133], — двойным, экспансивным повтором бессознательно подчеркивая его силу для себя.

Ида высказывается по-другому. Она, пытаясь утешить Вильгельма, ободрить его, не справляется с собственной ролью и признается, что ей вдруг стало страшно: «Mir wird auf eimal bange» [9, S. 143]. Бессознательно употребляя безличную конструкцию (Ида говорит о себе «mir», но в то же время как бы от себя отстраняется, это ситуация «вдруг» — «einmal»), Ида невольно выражает свои опасения, связанные с целесообразностью их недавнего решения, начинает сомневаться, правильно ли они поступили, советуя Вильгельму помириться с родными. Дело не во внезапном появлении доктора Штольца, а в реакции ее возлюбленного на приход домой, спустя шесть лет. Ида боится только за Вильгельма, испытывает глубокое потрясение при виде его душевных мук. Безличная конструкция воплощает ту категорию состояния, которая не связана со временем, может длиться бесконечно долго, практически всегда. Опасения Иды сильно отличаются от чувств госпожи Штольц, переживания которой одномоментные, и Августы, чьи сильные эмоции могут столь же внезапно исчезнуть, как и начались. Иду пугает внезапная душевная слабость Вильгельма, непредсказуемость его реакции, муки воспоминаний.

Как видно, во всех трех случаях при разнице в языковом выражении (она почти не ощущается в русском тексте) и, соответственно, в драматическом осмыслении между ними прослеживается важнейший общий момент. Чувство страха связано с воспоминаниями, с тем негативом прошлого, которое так или иначе в большей или меньшей степени присутствует в сознании героев. Воспоминания чрезвычайно значимы в литературе модерна. Современная исследовательница А. Ассманн (A. Assman) подчеркивает амбивалентность воспоминаний: «с одной стороны, они являются оружием, посредством которых наносится рана времени, а с другой, становятся средством, обрабатывающим эту рану» [6, S. 9]. Данное образное определение способствует пониманию особой организации действия драмы Гауптмана, в которой амбивалентная функция воспоминаний и порождает саму себя и саму себя снимает. Прошлое, подвергающееся осмыслению с позиции опыта настоящего, бесспорно, властвует над людьми, но такая власть имеет тенденцию к сглаживанию, урегулированию, восстановлению душевных сил и морального здоровья. Чувство страха объясняется воспоминаниями, но в

то же время невольно создает само из себя иные формы духовных эмоций. Они связаны с чудом, волшебством, тем великим колдовством сердец, которое исключает страх, приводит к любви и долгожданному взаимопониманию.

Второе действие служит тому примером. Встреча отца с сыном, которой все боялись, происходит и вершится не по законам ресентимента, а по высшим требованиям человечности. Итогом становится не окончательный разрыв, а полное примирение, то великое соединение, которое ранее в бессознательном предчувствии было выражено госпожой Бюхнер словом «Fügung».

Вильгельм при виде отца не может ничего сказать, падает, что-то беззвучно шепчет. Доктор Штольц, пораженный не меньше сына, старается поднять его, ласково называет «мальчик мой». Данная сцена требует тщательного комментирования. В первую очередь следует обратить внимание на новый стиль актерской игры, о котором говорил немецкий режиссер и театральный критик О. Брам (Otto Brahm) (1856–1912). Он выдвигает на передний план «разговор жизни», в котором изображаются мысли, а само действие определяется «внутренним состоянием души» [12, S. 278]. Гауптман, принимая новую драматическую технику, обогащает ее чрезвычайно важным поэтическим приемом — особой передачей жестов рук. Гауптман писал: тот, кто «хочет составить представление об истинно трагическом начале, должен посмотреть на руки людей портретов Рембранта» [11, S. 20]. Движения рук у героев Гауптмана создают особый подтекст, молчаливый диалог, благодаря которому раскрываются сложные душевные переживания. Так, Вильгельм при виде отца сначала проводит рукой по волосам, потом делает такие движения, будто играет на рояле, в итоге подходит к отцу и складывает руки к его ногам. В движении рук раскрывается тайна Вильгельма, бессознательная тайна. Сын молчаливо говорит о том, что всегда боялся высказать вслух, — он любил отца, страдал от непонимания между ними, жаждал похвалы своим музыкальным талантам именно от отца. Теперь Вильгельм, умоляя о прощении, как бы преподносит отцу в дар себя самого.

Вильгельм, потрясенный встречей с отцом и их примирением, теряет сознание. Весьма характерно, что Ида, видя возлюбленного в таком состоянии, почти дословно повторяет ту фразу, которая с некоторыми смыслови-

ми вариациями звучала ранее в речах госпожи Штольц и Августы: «Wie tot sieht er aus» [9, S. 154]. Вильгельм, судя по речам Иды, выглядит так страшно, что кажется мертвым. Смысловые акценты, связанные с личностными персоналиями, резко меняются — своеобразное воскресение из мертвых определяется в тексте драмы не внезапным появлением доктора Штольца, а непредсказуемым раскаянием Вильгельма. Оно, происшедшее внезапно, вдруг, случившееся под влиянием минуты, является в то же время плодом долгих раздумий, нравственных размышлений, которые оказываются настолько глубоки, что их претворение в действительность (падение к ногам отца) лишает человека сознания.

Последующая беседа двух братьев обнаруживает тайну семьи Штольцев, ту, которую они скрывали от самих себя, надежно прятали в тайниках души — их всех соединяет любовь, та крепкая связь, та «Fügung», которая не позволяла им окончательно расстаться друг с другом. Недаром Роберт совершает открытие и делится им с Вильгельмом: отец безгранично добрый, он всегда их любил, это чувство ожило теперь, значит, оно было и прежде. Главным в речах Роберта становится осмысление внутреннего хода к добру. Подобное проникновение — «in uns» — понимается Робертом как единение с семьей, от которой он отныне не может себя отделить.

Между тем постижение добра оказывается возможным лишь через особое сердечное благородство («Herzengüte»), оно есть у Иды, но отсутствует у Штольцев, их этический критерий сдвинут в сторону от Philia и Sophia, он только предполагается, контурно намечается, но проявляется в те жизненные моменты, которые вызывают величайшее удивление. Таковым стало раскаяние Вильгельма, оно способствовало выявлению скрытого добра, того внутреннего «in uns», о чем Роберт говорил Вильгельму. Однако данное «in uns» становится в большей степени мудростью разума, а не сердца. Младший сын Штольцев весьма недвусмысленно указывает брату на особый факт — то, что он надумал умом, живет в Иде: «Was du dir erklügelt hast, das lebt in ihr» [9, S. 157]. Можно говорить о достаточно резком смещении ценностных акцентов в драме Гауптмана. Мудрость, всегда выделявшаяся в этике как воплощение всех добродетелей и долгое время выражающая свою этическую значимость через образ мудреца, постигающего глубину вещей умом, а в дальнейшем, со времен романтиков, чувством, тем, что Ф. Шлегель проницательно называет нравственной де-

ликатностью, теряет свою смыслосодержательную наполненность и преобразуется в такой философский принцип Sophia, который связан с добротой. Мудрость, возведенная Аристотелем в ранг мыслительной добродетели, на рубеже XIX–XX вв. осознается как добродетель сердца. Мудрость — это доброта (эпекейа), предполагающая такую соотнесенность разума и чувства, которая постигается только сердцем, его сильнейшим эмоциональным, этическим откликом на жизнь, в первую очередь на жизнь других людей.

Представленные в тексте оригинала (но теряющиеся в переводе) контрастные пары «in uns» — «in ihr» позволяют говорить об отсутствии в большинстве случаев у Штольцев доброты. Эпекейей наделена Ида, она постоянно присутствует в ней — «in ihr», Sophia и Philia внутренне постигается и внешне бессознательно применяется невестой Вильгельма. Напротив, у Штольцев, в них самих, «in uns», как правильно заметил Роберт, доброта обнаруживается временами, но не является источником внутреннего движения. Доброта воспринимается, к ней душевно склоняются. Подобная склонность весьма ощутима в последнем действии. Глобальное единение — «Fügung» — наполняется в финальных сценах иным смыслом. Это другое «Fügung», в основе которого лежит ведущий модернистский принцип — сотворение нового через осознание старого, переработка прежнего опыта, его внутреннее осмысление, приводящее к изменению ситуации в будущем.

Финал последнего действия производит сильнейшее впечатление. Ида, в душе которой сияет Barmherzigkeit, уверена, что темные дни сменяются светлыми, нельзя терять мужества («<...> es kommen trübe, <...> es kommen auch wieder helle Tage. Wer wird sich gleich so, so ganz und gar mutlos machen lassen») [9, S. 177], она и Вильгельм обнимутся и никогда не отпустят друг друга («Wir wollen uns umschlingen und nicht loslassen — fest, fest») [6, S. 177], и тогда исчезнут все ужасы («Ich habe keine Furcht») [9, S. 186]. Страх жизни, предполагаемый страх перед наследственными недугами излечивается добротой, любовью и верой в будущее благополучие, в непременное наступление светлых дней. Подобный вывод вытекает из убежденных речей Иды, но кажется, что колебания Вильгельма в некоторой степени сводят подобную убежденность на нет. Младший сын Штольцев, возражая невесте, говорит, что она любит свою иллюзию: «Du liebst eine Illusion» [9, S. 186]. Однако его речи совсем не убедительны. Гауптман считал, что в иллюзиях, которые «сотканы из обманутых надежд, заключается весь

смысл бытия» [7, S. 67]. Поэтому на реплики Иды, а не Вильгельма падает смысловое ударение, ее речи обоснованы именно любовью к иллюзиям, в них ощутима внутренняя правда. Она еще сильнее высвечивается в тот момент, когда становится ясно, что доктор Штольц умер. Ида, страдая не меньше Вильгельма, сочувствуя всей семье, ощущает необходимость возложить на себя тяжелую ношу — помочь возлюбленному пройти через смерть. Ее достаточно властный тон («Wilhelm! komm zu dir selbst!») (Вильгельм, приди в себя!) [9, S. 186] может показаться неуместным в этот момент. Но за ним кроется забота о Вильгельме, понимание, что ему сложно справиться с ситуацией, он должен прийти в себя. Поэтому ее следующая реплика не менее повелительна, но объяснима сильнейшей любовью и желанием всегда быть рядом с возлюбленным: «Und geh nicht ohne mich» (Не ходи без меня) [9, S. 186]. Ида и Вильгельм, обещая друг другу не расставаться даже в смерти, идут рука об руку навстречу ей — в ту комнату, в которой покоится сейчас столь долго страдавший доктор Штольц. Такой путь любящих, сознательно шествующих ко мраку смерти, может привести их в будущем к тем блаженным дням, которые окажутся наполнены светом любви и доброты.

Список литературы

1 *Брандес Г.* Г. Гауптман. Киев: Изд-во Фукса, 1902. 249 с.

2 *Гауптман Г.* Праздник мира // *Гауптман Г.* Полное собрание сочинений: в 3 т. СПб: Изд-е Тов-ва А.Ф. Марксъ, 1908. Т. 2. С. 1–67.

3 *Гауптман Г.* Праздник примирения // *Гауптман Г.* Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 149–242.

4 *Мальчуков Л.И.* Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о методе писателя // Профили: Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. С. 61–99.

5 *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия // Проблемы человека в западной культуре. М.: Политиздат, 1994. С. 357–402.

6 *Assmann A., Harth D.* Zur Metaphorikder Erinnerung. München: Verlag Bek, 1991. 247 S.

7 *Hauptmann G.* Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. 901 S.

8 *Hauptmann G.* Das Buch der Leidenschaft. Berlin: Fischer Verlag, 1976. 450 S.

9 *Hauptmann G.* Fridensfest // Ausgewählte Werke in siben Bände. Berlin: G. Fischer Verlag, 1962. B. I. S. 120–186.

10 *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. 790 S.

11 *Hauptmann G.* Tintoretto // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin: Fischer, 1942. B 12. S. 3–26.

12 Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1880–1900. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987. 778 S.

13 *Stroszeck H.* Sie haben furchtbar, furchtbar. Verschweigeung und Problemstruktur in G. Hauptmanns «Das Fridenfest» // Euphorion 84, 1990. S. 237–268.

References

1 Brandes G. *G. Gauptman* [H. Hauptman]. Kiev, Izd-vo Fuksa Publ., 1902. 249 p. (In Russ.)

2 Gauptman G. Prazdnik mira [The holiday of the world]. *Gauptman G. Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols.] St. Petersburg, Izd-e Tov-va A.F. Marks Publ., 1908, vol. 2, pp. 1–67. (In Russ.)

3 Gauptman G. Prazdnik primireniia [The holiday of Reconciliation]. *Gauptman G. P'esy* [Plays]. Moscow, Gud'ial — Presc Publ., 1999, pp. 149–242. (In Russ.)

4 Mal'chukov L.I. Gde tsentr i gde periferiia v khudozhestvennom mire G. Gauptmana. K voprosu o metode pisatelia [Where is the center and where is the periphery in Hauptman's fictional world? On the author's method]. *Profili: Zarubezhnaia filologiia v gumanitarnom diskurse* [Profiles: Foreign philology in humanitarian discourse]. Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU Publ., 2009, pp. 61–99. (In Russ.)

5 Fink E. Osnovnye fenomeny chelovecheskogo bytiia [The main phenomena of the human life]. *Problemy cheloveka v zapadnoi kul'ture* [The problems of the human being in the Western culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1994, pp. 357–402. (In Russ.)

6 Assmann A., Harth D. *Zur Metaphorikder Erinnerung*. München, Verlag Bek, 1991. 247 S. (In German)

7 Hauptmann G. *Abenteuer meiner Jugend*. Berlin und Weimar, Fischer Verlag, 1980. 901 S. (In German)

8 Hauptmann G. *Das Buch der Leidenschaft*. Berlin, Fischer Verlag, 1976. 450 S. (In German)

9 Hauptmann G. *Fridensfest*. Ausgewählte Werke in siben Bände. Berlin, G. Fischer Verlag, 1962. B. I. S. 120–186. (In German)

10 Hauptmann G. *Tagebücher 1897–1905*. Frankfurt am Main, Propyläen, 1985. 790 S. (In German)

11 Hauptmann G. *Tintoretto*. Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, Fischer, 1942. B. 12. S. 3–26. (In German)

12 Naturalismus. *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. 1880–1900. Stuttgart, J.B. Metzler, 1987. 778 S. (In German)

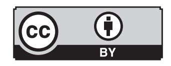
13 Stroszeck H. *Sie haben furchtbar, furchtbar*. Verschweigeung und Problemstruktur in G. Hauptmanns "Das Fridenfest". Euphorion 84, 1990. S. 237–268. (In German)

УДК 82.0+821.161.1
ББК 83+83.3(2Рос=Рус)6

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ КРАСНОЙ АРМИИ И ФЛОТА И СОЮЗ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ СОЦРЕАЛИЗМА

 З.С. Закружная
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-44-61

Аннотация: В статье обзорно представлена институциональная история Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ), а также освещена его основная практическая деятельность. Отмечается, что после Постановления «О перестройке литературно-художественных организаций...» ЛОКАФ без каких-либо потерь для себя входит в состав Союза советских писателей (ССП) в качестве Комиссии оборонной художественной литературы. Автор статьи полагает, что ЛОКАФ отчасти предвосхитил организационные и идейные принципы ССП, а также во многом проработал ключевые категории будущего основного метода советской литературы — соцреализма. Эти положения обосновываются в статье на материале впервые вводимых в научный оборот архивных материалов (фонд ЛОКАФ ОР ИМЛИ РАН), а также малоизвестных публикаций в периодической печати.
Ключевые слова: Литературное объединение Красной армии и флота (ЛОКАФ), Союз советских писателей, соцреализм, народность, массовая литература.
Информация об авторе: Зоя Сергеевна Закружная — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-6798-1582
E-mail: z.zakruzhnaya@mail.ru
Для цитирования: *Закружная З.С.* Литературное объединение Красной армии и флота и Союз советских писателей: к вопросу об истоках соцреализма // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 44–61. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-44-61



LITERARY ASSOCIATION OF THE RED ARMY AND NAVY AND THE UNION OF SOVIET WRITERS: UNPACKING THE ORIGINS OF SOCIAL REALISM

© 2019. Z.S. Zakruzhnaya
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 05, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article gives an overview of the institutional history of the Literary Association of the Red Army and Navy (LOCAF) and highlights its main practical activities. It argues that after the Decree “On the restructuring of literary organizations ...” LOCAF became a lost-free member of the Union of Soviet Writers (CSP) as the Commission of Defense Fiction. The author of the article believes that LOCAF partly anticipated organizational and ideological principles of the CSP as well as largely developed the key categories of social realism, future mainstream method of Soviet literature. These provisions bear on the material of hitherto unknown archival materials and obscure publications in the periodical press.
Keywords: Literary Association of the Red Army and Navy (LOCAF), Union of Soviet Writers, socialist realism, narodnost’, mass literature.
Information about the author: Zoya S. Zakruzhnaya, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-6798-1582
E-mail: z.zakruzhnaya@mail.ru
For citation: Zakruzhnaya Z.S. Literary Association of the Red Army and Navy and the Union of Soviet Writers: Unpacking the Origins of Social Realism. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 44–62. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-44-61

Литературное объединение Красной армии и флота (ЛОКАФ) до сих пор не стало объектом самостоятельного изучения[1] и практически не рассматривалось в научной литературе. Однако ЛОКАФ засуживает особого внимания. Функционировал он в 1930–1932 гг., явившись последним созданным литературным объединением 1920–1930-х гг. В ЛОКАФ вступили писатели самых разных возрастов, статусов, творческих принципов, социальных слоев. Думается, что система функционирования ЛОКАФ во многом предвосхитила созданный позже Союз советских писателей (ССП), тем более, что при создании ССП на базе ЛОКАФ была организована «комиссия оборонной художественной литературы». Однако ни структура, ни формы функционирования этого объединения не были до сих пор изучены. При этом существует немало работ, посвященных ССП, в которых ни словом не упоминается ЛОКАФ. Такая ситуация представляется некорректной с историко-литературной точки зрения: для описания истории литературного процесса важно понимать, где берет свое начало столь значимая для советской литературы организация, как ССП, на основе чего она создавалась, кто и по какому принципу был включен в ее руководящий состав.

ЛОКАФ, просуществовав всего два года (1930–1932), стал мощной литературной институцией — официально организационно оформленной, зарегистрированной в ЦИКе и пользующейся всеми правами юридического лица[2], утвердившей свой устав[3] и выпустившей ряд программных ста-

1 Существует некоторое количество работ, в которых ЛОКАФ упоминается, но не становится объектом комплексного исследования. См., например: [1; 3; 4; 9; 11].

2 См.: ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 2.

3 Проект устава см.: ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. 13 л.

тей о целях, задачах и принципах объединения в периодической печати[4]. Наличие собственных официальных органов печати (журналы «ЛОКАФ» и «Залп») наделяло объединение фактической способностью допускать к изданию произведения своих членов, добиваться их популярности, обеспечивать условия для их творчества.

ЛОКАФ стал не просто литературной институцией[5], но институцией массовой: за период своего двухлетнего существования ЛОКАФ реализовался как массовая всесоюзная организация, охватив своей деятельностью множество союзных республик, писателей различных творческих принципов и принадлежащих к самым разным литературным организациям, «призвав в литературу» массу красноармейцев и политработников. В рамках своего институционального существования ЛОКАФ регулярно проводил пленумы и конференции, на которых обсуждались основные организационные и творческие вопросы. Практическая деятельность ЛОКАФ велась по трем направлениям: привлечение уже состоявшихся писателей к творческой работе в области оборонной художественной литературы; руководство литературным движением в РККА, «выращивание и воспитание» писательских кадров из красноармейцев, краснофлотцев и начсостава и издательская деятельность. ЛОКАФ должен был стать не просто массовой организацией, а организацией, включающей в себя «все силы» Советского Союза, «работающие на укрепление обороны страны и боеспособности РККА»[6]. Основной задачей объединения было «мобилизовать» максимально широкий круг общественности. В связи с этим ЛОКАФ предполагал объединить в работе на оборону страны писателей из военной среды с писателями гражданскими. Однако для того, чтобы гражданские писатели смогли полноценно присоединиться к работе по военной тематике, их — гражданских писателей — необходимо было ознакомить с основными принципами работы армии, ее проблемами и нуждами. Для этих целей ЛОКАФ разрабатывал различные мероприятия.

4 См., например: Боевой отряд на фронте литературы // Литературная газета. 1930. № 33 (70) (5 августа). С. 1; *Данилов И*. Боевые задачи локафовской критики // Марксистско-ленинское искусствознание. 1932. № 4. С 110–112; Красная армия ждет своего писателя // Литературная газета. 1930. № 25 (62) (26 июня). С. 1; Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 135–138.

5 Об институциональном характере объединения см.: [8].

6 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 1.

Так, в отношении работы с состоявшимися — «квалифицированными» — писателями свою основную задачу ЛОКАФ видел в привлечении их к работе в объединении, к работе на оборонно-пропагандистском «фронте». При этом было важно, чтобы «маститые» писатели не только создавали художественные произведения на военно-оборонную тему, но и отражали военные реалии технически грамотно и, главное, идеологически верно. Для достижения этих целей ЛОКАФ проводил «мобилизацию» состоявшихся писателей, посылал их в оплачиваемые командировки — в армейские лагеря и на маневры, организовывал курсы военизации писателей, на которых гражданским писателям рассказывалось об особенностях деятельности Красной армии, ведении военных действий и т. д., а также проводилась идеологическая «проработка», проводил литературные вечера и встречи (с политическо-идеологическими докладами политработников РККА и обсуждением литературных произведений), объявлял литературные конкурсы (с денежными премиями и правом публикации произведений) и т. д. Подобные мероприятия ЛОКАФ возымели успех, и объединению действительно удалось вовлечь в свою работу множество уже состоявшихся гражданских писателей СССР.

Руководству армейским литературным движением и «воспитанию» писателей из участников армейских литературных кружков ЛОКАФ придавал особое значение. Одной из основных задач объединения было создать массовую литературу, причем здесь понималась не только и не столько литература, читаемая широкими массами, не столько формирование «читательской массы», сколько создание «массового писателя» — не просто пишущего для масс, но самого выходца из этих масс. ЛОКАФ полагал, что писателя, удовлетворяющего потребности оборонной литературы, можно «воспитать», «сформировать» чуть ли не из любого армейца. Поэтому задача работы с «литературным молодняком»[7] оказывалась одной из центральных для объединения. В рамках выполнения этой задачи ЛОКАФ принимал руководство над уже имеющимися литературными кружками и создавал новые в частях Красной армии и во флоте. Для руководства этим низовым литературным движением ЛОКАФ разрабатывал программы занятий, посылал своих членов

7 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 2.

руководить работой литкружков, организовывал литературные консультации для начинающих авторов, создавал при военных газетах литературные отделы, которыми руководили члены ЛОКАФ. Объединение также стремилось публиковать произведения начинающих авторов «из народа» и организовывало для этого издание специальных литературных сборников красноармейцев-ударников.

ЛОКАФ, утверждая одной из своих основных задач создание массовой оборонной литературы, вел активную издательскую деятельность, стараясь опубликовать как можно больше произведений своих членов. Реализовывалась эта задача через издание локафовских журналов, центральными из которых стали Московский «ЛОКАФ» и Ленинградский «Залп», а также через заключение договоров с различными издательствами, причем не только о публикации произведений членов ЛОКАФ, но даже и об учреждении специальных локафовских серий.

ЛОКАФ оказался актуальным и востребованным государством в силу своей пропагандистской, оборонной и воспитательной направленности, а потому органично включился в ключевые культурные проекты 1930-х гг., такие как издательский проект М. Горького «История гражданской войны» и создание Единого Союза советских писателей.

Результатом взаимодействия ЛОКАФ с редакцией «Истории гражданской войны» явилось обращение локафовцев к теме Гражданской войны и ее героя в своих произведениях, возникновение в ЛОКАФ дискуссий о принципах художественного осмысления и отражения Гражданской войны в «локафовской продукции», о принципах и правилах изображения героя этой войны (см. подробнее: [7]).

Что касается реорганизации ЛОКАФ в связи с Постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций…», то она прошла для ЛОКАФ безболезненно, в отличие от многих других объединений 1930-х гг.: ЛОКАФ не только сохранил свои позиции «на литературном фронте», но и укрепил их.

21 июня 1932 г. прошло совещание, собранное оргкомитетом ССП, на котором обсуждался вопрос о том, какое место должен занять ЛОКАФ в будущем ССП. «Писатели отметили, что в будущем союзе писателей ЛОКАФ должен быть сохранен либо как автономная организация, которая должна руководить работой литкружков в частях РККА (М. Субоцкий, С. Вашен-

цев), либо как организационная ячейка или сектор (Р. Азарх, В. Ставский, В. Гусев, И. Лимановский, А. Исбах, Д. Либерман)»[8].

В октябре 1932 г. 3-й итоговый пленум ЛОКАФ в соответствии с Постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций...» от 23 апреля 1932 г. «постановил распустить все локафовские организации и просить Оргкомитет Союза Советских писателей СССР организовать в структуре Оргкомитета Военную комиссию с передачей ей функций ЛОКАФа и с учреждением в местных отделениях Оргкомитета аналогичных военных комиссий»[9].

Члены ЛОКАФ внесли немало предложений по включению объединения в состав организующегося Союза советских писателей, которые практически в полном объеме были приняты Оргкомитетом.

Комиссии оборонной художественной литературы были созданы, и ЛОКАФ, сохранив и своих руководителей, и своих членов, и свои печатные органы и договоры с издательствами, и даже свои рабочие планы, фактически в неизменном виде продолжил функционировать уже в составе ССП[10].

Представляется, что система функционирования ЛОКАФ, наряду с другими литературными организациями 1920–1930-х гг., во многом предвосхитила созданный Союз Писателей: в ЛОКАФ вступили писатели самых разных возрастов, статусов, творческих принципов, социальных слоев; деятельность ЛОКАФ распространилась на весь СССР (при нахождении Центрального совета в Москве); высшим органом ЛОКАФ являлся всесоюзный съезд его членов, при этом съезд избирал Центральный совет, который проводил обязательные Пленумы[11]. В такой системе организации и функционирования объединения видится во многом предвосхищение принципов созданного позже Союза писателей.

Однако ЛОКАФ предвосхитил ССП не только в институциональном отношении (в этом первенство принадлежит прежде всего РАППу, вслед за которым в момент своей организации следовал ЛОКАФ), но и в идейном — своей главной задачей ЛОКАФ считал объединение всех писателей (а не толь-

8 Опыт ЛОКАФ будет использован // Литературная газета. 1932. № 29 (198) (29 июня). С. 1.

9 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 40.

10 Институциональная история и хроника практической деятельности ЛОКАФ рассмотрена нами подробнее в публикациях: [6; 7; 8].

11 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 5.

ко пролетарских). В этом, пожалуй, самое принципиальное отличие ЛОКАФ от РАППа и основное локафовское положение, предшествующее принципу ССП: именно идея объединения всех писателей в одну организацию лежала в основе необходимости создания ССП. С этим связано и появление неоднозначного термина «советский писатель», с одной стороны, подразумевающего географический принцип (все писатели, живущие и творящие на территории СССР), но, с другой стороны, и идеологический принцип, который в конечном счете станет основным. ЛОКАФ в момент своего создания предлагал именно эту модель — объединение всех писателей в одну организацию, вне зависимости от статуса, социального положения, принадлежности к другим объединениям. Фактически единственным критерием вступления в ЛОКАФ оказывался именно критерий «политической надежности»: «Мы принимаем писателей, пролетарских писателей безусловно, ибо за них отвечает пролетарская организация. Мы берем попутчиков, мы берем перевальцев, конструктивистов и пр. Мы берем тех, кого мы несомненно можем допустить в армию, которым мы несомненно доверяем политически»[12]. ЛОКАФ предлагал объединить не только состоявшихся писателей и начинающих, не только попутчиков, пролетарских и крестьянских писателей, не только писателей, живущих в СССР, и зарубежных, но предлагал объединить и гражданских деятелей с военными. Это объединение предлагалось проводить на идейно-тематической платформе — на основе оборонной идеи и оборонной темы в художественном творчестве. ССП пошел дальше, отбросив тематическую основу и введя методологическую, но сам принцип был предложен уже ЛОКАФом. Эта локафовская идея объединения всех писателей нашла свое отражение и в формулировании главного методологического принципа ССП — платформы соцреалистического метода. Так, утверждение основного художественного метода должно было «открыть перспективу творчества для всех советских писателей, определить то, что объединяло их. Поэтому представлялось важным подчеркнуть именно социалистический (а не только пролетарский) характер искусства» [10, с. 84].

ЛОКАФ четко обозначал свою философию и идеологию — согласно линии партии и программе РАППа[13]. Рапповцы говорили об особом творческом методе литературы, называя его «диалектико-материалистическим».

12 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 7.

13 Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 137.

Но они напрямую перенесли философские категории на область искусства, не учитывая специфики художественного творчества, тем самым смешивая искусство и мировоззрение [10, с. 84]. Члены ЛОКАФ в своих идеологических и политических выступлениях вторили РАППу, также говоря о методе диалектического материализма как о ведущем и для ЛОКАФ. Однако, если судить по выступлениям членов ЛОКАФ на пленумах и конференциях, никто из них не понимал до конца, что это означает: в докладах локафовцев регулярно звучала формулировка — «следование методу диалектического материализма», — но ни разу ни в одном докладе не прозвучало, что именно под этим методом понимается и, главное, каким образом этот метод должен воплотиться в локафовских произведениях. Как только речь заходила непосредственно о художественном творчестве (а не об идеологической платформе объединения), этот лозунг уже не звучал, очевидно, потому, что руководители ЛОКАФ понимали его методологическую неприменимость к созданию художественных произведений. То есть, как представляется, метод диалектического материализма остается у членов ЛОКАФ в сфере идеологии и мировоззрения, без попыток перенести его на художественное творчество, что приводит локафовцев к необходимости утверждать какой-то иной художественный метод для своих произведений.

Отсюда и появляется попытка утвердить ведущим локафовским методом метод «художественного реализма»: «...жизнь и борьба рабочих и трудящихся масс за коммунизм дает такой многогранный и красочный материал, который для своего художественного изображения отвергает всякий мистицизм и надуманность, она требует применение метода художественного реализма»[14].

Но на деле художественного реализма руководители ЛОКАФ не признавали, так же как, впрочем, и любые другие творческие методы. Связано это было прежде всего с отсутствием подлинно художественной литературы в деятельности ЛОКАФ. От локафовцев, если судить по программным статьям и заявлениям, требовалось отнюдь не художественное, а публицистическое, пропагандистское по своей сути произведение, ведь основной задачей ЛОКАФ утверждалась именно «пропаганда <...> задач обороны страны, мобилизация вокруг этих задач общественного мнения и актив-

14 Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 137.

ности трудящихся СССР»[15]. Именно поэтому наиболее востребованными оказались очерки, по сути представляющие журналистский репортажный жанр — отчет о деятельности в лагерях, на маневрах, в командировках. При этом очерки «о жизни красноармейца» должны были якобы документально, зеркально отражать «реальность», в действительности же — моделировать «реальность» желаемую, идеологически выверенную. Тот же принцип реализовывался и в методологических указаниях к изображению героя Гражданской войны и самой этой войны в художественной литературе (см.: [7]): никакой установки на историзм, воссоздание эпохи, отображение истории не было. Локафовским писателям предлагалось создавать образ героя Гражданской войны, максимально приближенный к образу «идеального героя современности», при этом четко обозначалась и воспитательная, идеологическая цель создания произведений о Гражданской войне — локафовцами должен был создаваться миф, идеологически работающий на современность.

Именно эта ориентация, с одной стороны, на художественный реализм (в отношении создания жизнеподобной картины мира), а с другой стороны, на мифотворчество (воплощение реальности желаемой, моделирование идеальной реальности — «какой она должна быть») станет впоследствии методологической основой соцреализма.

Как видно, ЛОКАФ находился в шаге от того, чтобы сформулировать соцреалистический метод художественной литературы. Очевиден вклад ЛОКАФ и в разработку главных категорий будущего основного метода советской литературы. В отношении «классовости» и «партийности» ЛОКАФ вторил РАППу, который эти категории разрабатывал и широко использовал. Так, по мнению Е. Добренко, «в своей эстетике РАПП заложил основные параметры пришедшего ему на смену соцреализма: в нем был практически создан категориальный аппарат будущего “метода советской литературы”. Рапповские критики ввели в качестве основных операционных категорий не только *классовость*, доведя ее до крайности лозунга “союзник или враг”, но и *партийность*» [5, с. 161]. Несмотря на то что уже в 1932 г. лозунг «союзник или враг» был назван «левацкой установкой» и раскритикован на страницах «Литературной газеты»[16], сам принцип классовости, несомненно, пе-

15 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 1.

16 Решительно ударить по попыткам задержаться на старых позициях! // Литературная

решел в соцреалистический метод. Партийность рапповцы действительно «стремились поднять на такую высоту», «при которой партийность была бы не чем-то, сосуществующим рядом с методом, а действительно являлась бы основной движущей силой, сутью нашего художественного метода»[17]. Важно, как отмечает Е. Добренко, что у рапповцев «отсутствовал, пожалуй, лишь последний компонент соцреализма — *народность*» [5, с. 162]. В отношении «классовости» и «партийности» следуя за РАППом, ЛОКАФ в своих литературно-критических положениях фактически разработал и будущий принцип народности, отсутствовавший в рапповской критике.

Как представляется, ЛОКАФ начал апробацию принципа народности, с одной стороны, своей ориентацией на «массовость», с другой стороны, своим подходом к вопросу о художественной речи.

Что касается «массовости», как уже отмечалось, ЛОКАФ планировал создать «новую армию» писателей — в основном из начинающих армейских авторов — работающих на оборону страны, и эту задачу отчасти смог реализовать. Однако качество и степень художественности «локафовской продукции» оставались весьма сомнительными, хотя изначально руководство ЛОКАФ и утверждало, что объединение не снижает качественные требования к художественному произведению[18], делая ставку на молодых, никому еще не известных писателей и поэтов. Напротив, руководство ЛОКАФ полагало, что из любого красноармейца можно вырастить и воспитать «настоящего» писателя, что можно и нужно «учить, растить и поднимать молодые кадры начинающих красноармейских писателей до уровня лучших мастеров слова»[19]. Именно здесь наиболее ярко проявляет себя локафовская установка на «массовость». ЛОКАФ был ориентирован не только на создание массовой литературы и «массового читателя», призывая своих членов к максимально простому языку, понятному и доступному каждому, утверждая основой творчества своих членов «малые формы» (очерки, стихи, небольшие рассказы), посильные любому читателю. ЛОКАФ был ориентирован и на создание «массового писателя», которым мог стать любой человек, вне зависимости от наличия та-

газета. 1932. № 23 (192) (23 мая). С. 2.

17 *Карабельников Г.* За партийность литературы // На литературном посту. 1931. № 6. С. 16.

18 Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 137.

19 Там же.

ланта и степени образованности. Для ЛОКАФ художественное творчество становится ремеслом, «работой на оборону страны», где не остается места «таланту», а есть массовое производство «оборонной продукции». И пригодным к этому производству признавался любой советский человек, «грамотно идеологически подкованный». Это подчеркивает и лексика локафовских выступлений и публикаций. Так, литературное художественное произведение становится для локафовцев «творческой продукцией», которую «составляют», писатель — «рабочим», ремесленником, «производителем», читатель — потребителем, на которого нужно идеологически воздействовать. Фактически литература оказывается журналистикой и пропагандой. Идея, разумеется, не дала сколько-нибудь значимых в художественном отношении плодов — под грифом ЛОКАФ не было создано ни одного высокохудожественного произведения.

В отношении героев своей «литературной продукции» ЛОКАФ утверждал, что «идеальным» может быть лишь тот герой, что «выдвинут из глуши народных масс» [6, с. 170]. Здесь уже практически во всей своей полноте прослеживается соцреалистическая категория народности — через утверждение «народного героя» и идею «низового искусства».

Оставался лишь «народный язык», но ЛОКАФ разрабатывал и эту составляющую: «…чутко прислушиваясь к развитию народного языка, мы будем добиваться ясного, простого, понятного массам художественного слова, изгоняя с наших страниц словесную эквилибристику, буффонаду, ложный пафос»[20]. Тем самым, с одной стороны, особо подчеркивалась ориентация объединения на массового читателя — утверждением простоты художественного языка, который должен удовлетворять вкусам «громаднейших массивов трудящихся, которых непосредственно коснется война и ее тяготы. Это будут малограмотные крестьяне, батраки, рабочие отсталых профессий»[21]. С другой стороны, позиция ЛОКАФ в вопросе о художественной речи соотносилась с общими лозунгами «одемьянивания литературы» и борьбы с формализмом, во многом предвосхищая соцреалистическую категорию народности, официально оформившуюся только после дискуссии о языке 1933–1934 гг.

20 Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 137.

21 *Чумандрин М.* Вторая мировая конференция революционной литературы и военная опасность // Залп. 1931. № 1. С. 48.

Напомним, что «цель начатой Горьким дискуссии — подчинение литературы, сохранявшей относительную стилистическую самостоятельность, идеологическому контролю. <...> В литературе и искусстве опасность прежде всего исходила от неоднозначности, непрозрачности, в чем — не без основания — виделся источник диссидентства и возможность “идеологической контрабанды”» [2, с. 259]. Но «введение языка в зону контроля и требование его идеологической “прозрачности”» [2, с. 256] явилось лишь одной стороной проблемы. «Другой не менее важной целью борьбы с натуралистическим “засорением” языка и орнаменталистской “бессмыслицей” было приспособление литературы к педагогическим функциям» [2, с. 256]. Напомним, что именно воспитательная и идеологическая функции утверждаются ЛОКАФ как основные для художественной литературы (см: [7]). Соцреалистические принципы формулировались исходя из того, что воспитательные, идеологические, пропагандистские функции литературы «могут быть реализованы лишь при условии доступности (понятности) литературы и искусства для массового читателя и зрителя, при условии соответствия его вкусу. <...> В этом состояла суть одного из ключевых понятий — *народности*» [2, с. 259].

Здесь становится очевидным предшествование литературно-критических позиций ЛОКАФ соцреалистической категории народности — установкой ЛОКАФ на народный язык, на изображение «народного героя» и идею «низового искусства». С другой стороны, у идеи «низового искусства» была и обратная сторона: можно предположить, что никак иначе, кроме как простым и понятным языком локафовский «массовый писатель» и не мог писать, что тоже требовалось оправдать и обосновать (очевидно, что в ЛОКАФ не было необходимости борьбы с элитарным, диссидентским искусством). Что касается доступности, ЛОКАФ учитывал и это, именно из соображений доступности руководители ЛОКАФ и настаивали на доминировании малых форм — большой объем не осилит ни массовый читатель (прочитать), ни «массовый писатель» (написать).

По Х. Гюнтеру, эстетические нормы соцреализма формировались в 1933–1934 гг. прежде всего в качестве запретов, направленных против «элитарного искусства», и касались они в первую очередь именно категории народности: «“Чуждое народу” искусство “затрудненного восприятия” было отвергнуто политико-эстетической доктриной, поставившей перед собой

целью снятие границ между высокой и низовой культурой» [2, с. 276]. Именно в этот период и стала очевидной актуальность для формирующегося соцреализма позиций ЛОКАФ и востребованность его литературно-критических положений на государственном уровне на годы вперед. Напомним, дискуссия о языке имела продолжение в кампании 1936 г. по борьбе с формализмом. Именно в ее результате «в советской критике окончательно закрепилось требование простоты: стало ясно, что ни в плане языка, ни в плане композиции литературного произведения приемы затрудненной формы не соответствуют требованиям народности» [2, с. 274].

И хотя, как уже было отмечено, в период недолгого самостоятельного существования ЛОКАФа его членами не было создано сколько-нибудь художественно значимых произведений, свою миссию объединение выполнило, выдвинув как определяющую качество литературного произведения оборонную, военную идею, умело спущенную к массовому читателю. Достижением объединения стало то, что военно-патриотическая тематика стала «модной», вошла в круг творческих замыслов гражданских писателей 1930-х гг., стала желанной составляющей программы работы издательств. Однако здесь важно отметить, что само понятие «патриотизм», равно как и «Родина», не звучало в локафовских выступлениях и публикациях. В их документах, докладах и статьях тема обозначалась как оборонная, в крайнем случае военная. И объединиться писателям следовало на оборону «первого в мире социалистического государства», являясь преданными советской власти «борцами за социализм». Точно так же и сама Красная армия воспринималась в период существования ЛОКАФа как «защитница социализма», а вовсе не Родины, как «армия мировой пролетарской революции». Вместо Родины оказывалось «первое в мире социалистическое государство», оно же «очаг и база мировой пролетарской революции»[22]. Ситуация изменится только во второй половине 1930-х гг., когда совершится переход «от революционно-классовых к традиционным формам национальной коммунальности» [4, с. 238], когда советская культура вернется «в историко-патриотическое русло». Основным толчком к этому станет, конечно, Первый съезд советских писателей, в частности, известная речь М. Горького. Особенно интересно, что ЛОКАФ, уже перестав существовать к этому моменту как

22 См., например: Новый батальон пролетарской литературы // ЛОКАФ. 1931. № 1. С. 135–138.

самостоятельная организация, примет участие и в этой «кампании». Так, Л. Субоцкий — один из организаторов и ключевых критиков ЛОКАФа, который после роспуска объединения станет председателем Комиссии оборонной художественной литературы ССП, — в 1934 г. на страницах журнала «Знамя» (переименованного «ЛОКАФ») будет писать: «Наша литература о Красной армии должна во весь рост поставить перед собой задачу освоения таких чувств и понятий, как чувство советского патриотизма и любви к родине...»[23].

Таким образом, ЛОКАФ, моментально отреагировав на постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» проектами включения объединения в Единый Союз советских писателей[24], подписав заявление о создании Оргкомитета Союза советских писателей[25] и добровольно ликвидировавшись[26], вошел в созданный ССП в качестве Комиссии оборонной художественной литературы, причем без каких-либо потерь для себя. Наряду с другими объединениями 1920–1930-х гг. ЛОКАФ предвосхитил создававшийся ССП — и в организационном отношении, и, главное, в идейном — своим стремлением собрать всех писателей в одну организацию на единой тематической платформе. При этом ЛОКАФ в своих литературно-критических положениях во многом проработал и главные категории будущего основного метода советской литературы и Единого Союза советских писателей — соцреализма.

23 *Субоцкий Л.* Темы, которые еще ждут своих художников // Знамя. 1934. № 7. С. 221.

24 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 99. Литературное объединение Красной армии и флота. Резолюции. 1932 г. 38 л. Резолюция фракции секретариата центрального совета ЛОКАФ от 25 апреля 1932 г. Л. 1–3.

25 Сплотиться вокруг коммунистической партии. О создании оргкомитета единого союза советских писателей // Литературная газета. 1932. № 22 (191) (17 мая). С. 1.

26 ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 40.

Список литературы

1 *Глинкин П.Е.* Русская проза о ВОВ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: МОПИ им. Н.К. Крупской, 1971. 32 с.

2 *Гюнтер Х.* Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 248–279.

3 *Добренко Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Sagner, 1993. 405 с.

4 *Добренко Е.* Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 225–241.

5 *Добренко Е.* Становление института советской литературной критики в эпоху культурной революции: 1928–1932 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 142–206.

6 *Закружная З.С.* Второй расширенный пленум ЛОКАФ. Стенограмма вечернего заседания 12 февраля 1932 г. Выступление Л.М. Субоцкого // Историография Гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 168–173.

7 *Закружная З.С.* Принципы изображения героя Гражданской войны в литературно-критических выступлениях членов ЛОКАФ (по материалам архива ОР ИМЛИ РАН) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 171–184.

8 *Закружная З.С., Московская Д.С.* Институциональное измерение советской литературы. К истории забытого литературного объединения ЛОКАФ // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 12–18.

9 *Колесник П.И.* «ЛОКАФ» и развитие советской военно-патриотической прозы 30-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МОПИ им. Н.К. Крупской, 1978. 19 с.

10 *Коровин В.И.* Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы // История русской литературы XX–начала XXI века. Ч. 2: 1925–1990 годы / сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. М.: Владос, 2014. С. 83–164.

11 *Шошин В.А.* Ленинградско-Балтийское отделение литературного объединения Красной армии и флота (1930–1934) // Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы. Кн. 2 / отв. ред. В.П. Муромский; Институт русской литературы (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 2006. С. 160–189.

References

1 Glinkin P.E. *Russkaia proza o VOV: avtoref. dis. … d-ra filol. nauk* [Russian prose about the World War II: PhD thesis, summary]. Moscow, N.K. Krupskaya Moscow Regional Pedagogical University Publ., 1971. 32 p. (In Russ.)

2 Giunter Kh. Sovetskaia literaturnaia kritika i formirovanie estetiki sotsrealizma: 1932–1940 [Soviet literary criticism and the development of the aesthetics of social realism: 1932–1940]. *Istoriia russkoi literaturnoi kritiki: sovetskaia i postsovetskaia epokhi* [The history of Russian literary criticism: Soviet and post-Soviet epochs]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 248–279. (In Russ.)

3 Dobrenko E. *Metafora vlasti: Literatura stalinskoi epokhi v istoricheskom osveshchenii* [The metaphor of power: literature of the Stalin era in historical context]. München, Sagner Publ., 1993. 405 p. (In Russ.)

4 Dobrenko E. Oboronnaia literatura i sotsrealizm: LOKAF [Defense literature and social realism: LOCAF]. *Sotsrealisticheskii kanon* [Social realist canon], eds. Kh. Giunter, E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 225–241. (In Russ.)

5 Dobrenko E. Stanovlenie instituta sovetskoi literaturnoi kritiki v epokhu kul'turnoi revoliutsii: 1928–1932 [Development of the Institute of Soviet Literary Criticism in the time of cultural revolution: 1928–1932]. *Istoriia russkoi literaturnoi kritiki: sovetskaia i postsovetskaia epokhi* [The history of Russian literary criticism: Soviet and post-Soviet epochs]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 142–206. (In Russ.)

6 Zakruzhnaya Z.S. Vtoroi rasshirennyi plenum LOKAF. Stenogramma vechernego zasedaniia 12 fevralia 1932 g. Vystuplenie L.M. Subotskogo [LOCAF second expanded plenum. Transcript of the evening session on February 12, 1932. Speech by L.M. Subotsky]. *Istoriografiia Grazhdanskoi voiny v Rossii. Issledovaniia i publikatsii arkhivnykh materialov* [Historiography of the Civil War in Russia. Research and publication of archival materials]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 168–173. (In Russ.)

7 Zakruzhnaya Z.S. Printsipy izobrazheniia geroia Grazhdanskoi voiny v literaturno-kriticheskikh vystupleniiakh chlenov LOKAF (po materialam arkhiva OR IMLI RAN) [Principles of representation of the Civil War hero in the literary criticism of LOKAF Members (based on the materials of the Department of Manuscripts of the IWL RAS)]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 171–184. (In Russ.)

8 Zakruzhnaya Z.S., Moskovskaia D.S. Institutsional'noe izmerenie sovetskoi literatury. K istorii zabytogo literaturnogo ob"edineniia LOKAF [Institutional aspect of Soviet literature. History of the forgotten Literary Association of the Red Army and Navy]. *Filologicheskii klass*, 2018, no 2 (52), pp. 12–18. (In Russ.)

9 Kolesnik P.I. *"LOKAF" i razvitie sovetskoi voenno-patrioticheskoi prozy 30-kh godov: avtoref. dis. … kand. filol. nauk.* [LOCAF and the development of Soviet military-patriotic

prose of the 1930s: PhD thesis, summary]. Moscow, MOPI im. N.K. Krupskoi Publ., 1978. 19 p. (In Russ.)

10 Korovin V.I. Diskussii o tvorcheskom metode i khudozhestvennom mnogoobrazii sovetskoi literatury [Discussions about the creative method and artistic diversity of Soviet literature]. *Istoriia russkoi literatury XX–nachala XXI veka. Ch. 2: 1925–1990 gody* [The history of Russian literature of the 20th — beginning of the 21st century. Part 2: 1925–1990], ed. by V.I. Korovin. Moscow, Vlados Publ., 2014, pp. 83–164. (In Russ.)

11 Shoshin V.A. Leningradsko-Baltiiskoe otdelenie literaturnogo ob"edineniia Krasnoi armii i flota (1930–1934) [Leningrad-Baltic branch of the Literary Association of the Red Army and Navy (1930–1934)]. *Iz istorii literaturnyi ob"edinenii Petrograda-Leningrada 1920–1930-kh godov: Issledovaniia i materialy. Kn. 2* [From the history of the literary associations of Petrograd-Leningrad 1920–1930s: Studies and materials. Book 2], ed. by V.P. Muromskii. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, pp. 160–189. (In Russ.)

УДК 82.091
ББК 83.3(0)3

ФУНКЦИИ ФОРМУЛЬНОГО СТИЛЯ В ПОЭМАХ АНГЛОСАКСОНСКОЙ ХРОНИКИ

 И.Г. Матюшина
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 10 декабря 2018 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-62-87

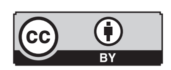
Аннотация: Цель статьи состоит в том, чтобы обосновать новый (функциональный) подход к изучению формульного стиля средневековых памятников в контексте развития теории устно-поэтических формул. Согласно формульной теории, восходящей к трудам Милмана Пэрри и Альберта Лорда, формула считается элементом «утилитарным», т. е. необходимым при устном сочинении или импровизации, но не имеющим художественной функции. Формулы участвуют в композиции книжно-письменных поэм, включенных в Англосаксонскую Хронику, однако их изучение до сих пор не привлекало внимания исследователей. Формулы наделяются здесь новыми функциями, позволяющими передать дополнительные смыслы. В статье приводятся аргументы в пользу того, чтобы назвать главную функцию формульного стиля в письменной поэзии «ассоциативной»: в поэмах Англосаксонской Хроники формулы используются для создания образов и мотивов при помощи ассоциаций с традиционными образами и мотивами героической и духовной поэзии. Формулы, исполняющие роль осознанно использованного художественного поэтического приема, наделяются в поэмах Англосаксонской Хроники не только новой ассоциативной функцией, но и новыми коннотациями, которые можно условно охарактеризовать как героизирующие, архаизирующие, ностальгические.

Ключевые слова: устная традиция, письменная литература, формула, формульный стиль, древнеанглийская поэзия, Англосаксонская Хроника, Старшая Эдда, образ, тема, мотив.

Информация об авторе: Инна Геральдовна Матюшина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 ГСП-3, г. Москва, Россия; почетный профессор университета Эксетера, University of Exeter, Queen's Building, The Queen's Drive, Exeter EX4 4QH.

E-mail: I.Matyushina@exeter.ac.uk

Для цитирования: *Матюшина И.Г.* Функции формульного стиля в поэмах Англосаксонской Хроники // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 62–87. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-62-87



THE FUNCTIONS OF FORMULAIC STYLE IN THE ANGLO-SAXON CHRONICLE POEMS

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: December 10, 2018
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The main aim of the article is to suggest a new (functional) approach to the stylistic study of medieval texts relation to the theory of oral-formulaic composition. According to the Parry-Lord theory, the formula is viewed as a solely utilitarian element, necessary for extempore composition during performance but lacking an aesthetic function. Formulas participate in the composition of written poems included in the annals of the *Anglo-Saxon Chronicle* which have not hitherto been the object of scholarly attention. Formulas are endowed with new functions here, allowing to convey additional meanings. The arguments of the article elucidate the main function of formulaic style in written poetry which can be called "associative": in the *Anglo-Saxon Chronicle* poems formulas are used to unfold images and motifs with the purpose of establishing associations with traditional motifs and imagery of heroic and Christian poetry. The use of formulas is shown in the article to be a means which enables the creator of the poem to bring into prominence key motifs of their components, endowing them with associations with entire formulaic systems. In the poems of *Anglo-Saxon Chronicle* formulas, performing the role of a consciously cultivated literary aesthetic device, are not only assigned a new associative function but also enriched with new stylistic connotations, which in the article are called heroicizing, archaicizing, and nostalgic.
Keywords: formula, formulaic style, Old English poetry, Anglo-Saxon Chronicle, Poetic Edda, oral tradition, written texts, image, theme, motif.
Information about the author: Inna G. Matyushina, DSc in Philology, Leading Researcher, Meletinsky Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Ploshad 6, 125993 Moscow, Russia; Honorary Professor of the University of Exeter, Queen's Building, The Queen's Drive, Exeter EX4 4QH.
E-mail: I.Matyushina@exeter.ac.uk
For citation: Matyushina I.G. The Functions of Formulaic Style in the Anglo-Saxon Chronicle Poems. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 62–87. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-62-87

Согласно теории Пэрри-Лорда, основанной на изучении устного эпического творчества южнославянских сказителей и гомеровского эпоса, употребление формул облегчает процесс сочинения песни и упрощает ее восприятие[1]. Как считает ученик Милмана Пэрри, Альберт Лорд, «формула не может встречаться вне устной традиционной поэзии, потому что функция формул состоит в облегчении сочинения, когда необходимо быстро сочинять во время исполнения; если же такая потребность отпадает, то формулы перестают использоваться» [23, p. 18]. По мнению Милмана Пэрри, формульный стиль необходим для устной импровизации сказителя, однако поэт, владеющий письменностью, не испытывает нужды в формулах, так как их использование повлекло бы сознательное ограничение его творческой индивидуальности[2].

В тридцатые годы Милман Пэрри высказал предположение о главной функции формульного стиля — его утилитарности: «...мы должны сейчас увидеть, что они полезны, ибо утилитарность — это, согласно нашему определению, свойство формулы» [33, p. 125]. В знаменитой книге «Сказитель» А. Лорд тоже рассматривает формулу как элемент утилитарный, т. е. необходимый при устном сочинении или исполнении, но не имеющий ху-

1 Создатели устно-формульной теории считали, что использование формульного стиля определялось нуждами сказителя, в то время как роль воспринимающей аудитории представлялась им подчиненной: «Только теперь слушатели начинают играть некоторую роль в искусстве поэта. До сих пор форма его песни определялась его неграмотностью и необходимостью быстро слагать песни, руководствуясь традиционной ритмической схемой» [5, с. 39].

2 «Поэт думает формулами. В отличие от тех поэтов, которые пишут, он может выразить стихами только мысли, находящие выражение в тех фразах, которые были у него на языке... Он никогда не ищет слов для мысли, которая не находила выражения ранее, так что вопрос оригинальности стиля для него ничего не значит» [33, p. 144].

дожественной ценности, называя «полезность и необходимость при сложении песни» «основными факторами, которые должны рассматриваться при исследовании формул и всего формульного стиля» [5, с. 81–83; 22, p. 65–66].

Утилитарность и отсутствие у формулы эстетических функций следует отнести к наиболее существенным положениям в теории Пэрри-Лорда: «...можно утверждать не только, что формула сведена в сознании сказителя к голому основному понятию, но и то, что к ней во многих отношениях неприложимы эстетические критерии» [5, с. 81; 22, p. 65–66]; «...эпос не мог достичь этих последних этапов, пока формула не стала средством сложения стиха, однако ее прошлое так и не позволило ей стать только средством. Ее символика, ее звучание, ее структуры рождены были для магического воздействия, а не для эстетического удовлетворения» [5, с. 83; 22, p. 67]. Последователь формульной теории Пэрри-Лорда, Фрэнсис Магун [25, p. 319–351], применивший ее ключевые постулаты к англосаксонской поэзии, признавал, что поэт, владеющий письменностью, изредка способен дословно цитировать себя самого или других поэтов для достижения риторического или литературного эффекта [25, p. 319], однако тоже настаивал на сплошной формульности только устной (в отличие от письменной) поэзии.

Основные принципы теории Пэрри-Лорда предопределили главные направления ее критики: отрицание художественной роли формулы и ее неотделимость от устной традиции. Устный характер древнеанглийского эпоса был подвергнут сомнению Артуром Бродером [13, p. 4–6], который видел в создателе «Беовульфа» не неграмотного сказителя, но образованного поэта, знакомого с Ветхим Заветом и началами патристики и способного внести оригинальный вклад в освоенное им поэтическое мастерство. Другие оппоненты, выступающие против формульной теории, считали, что наличие формул не должно рассматриваться как достаточный аргумент в пользу устного происхождения древнеанглийских памятников [40, p. 393–403; 37, p. 89–102; 35, p. 416–439; 36, p. 533–548]. Начиная с исследования переводных текстов Ларри Бенсона, формульный стиль перестал признаваться неотъемлемой приметой устной поэзии [12, p. 334–341]. Изучение фразеологии древнеанглийских «Метров Боэция», основанных на англосаксонских переводах «Утешения философией», и стихотворения «Феникс», первая часть которого представляет собой перевод латинской поэмы «О птице Фениксе» (De Aves Phoenice), приписываемой Лактанцию, позволило пока-

зать присутствие формул, сохраняющихся как реликты устно-поэтической традиции, в книжно-письменных памятниках [12, p. 334–341].

Критикуя теорию Пэрри-Лорда, В.М. Жирмунский объяснял употребление формул не столько устным исполнением, сколько глубинными особенностями поэтического творчества, «в котором типическое и традиционное преобладало над индивидуальным» [4, с. 169][3]. Сравнивая стиль англосаксонской поэмы «Беовульф», который согласно теории Лорда считается устно-поэтическим, с духовными эпическими письменными памятниками, предположительно, созданными Кюневульфом, В.М. Жирмунский заметил, что Кюневульф, «владевший искусством устного героического эпоса, сумел применить его традиционные формы и формулы к новым христианским темам» [3, с. 185][4]. Формулы, как предполагал В.М. Жирмунский, могли сохраняться и в письменной поэзии, в качестве стилистических черт героического эпоса, присущих ему как жанру, который существовал в условиях строгой жанровой каноничности. М.И. Стеблин-Каменский связывал появление формульности с особым типом творчества, который «должен был пережиточно сохраняться и в средневековой письменной литературе, с тем, конечно, различием, что авторство в этом случае должно было быть не отчленено не от устного исполнения, а от написания» [9, с. 149].

Происхождение формул в эпической поэзии было исследовано в связи с ее фольклорным генезисом на материале мифологических и героических песней «Старшей Эдды»: Е.М. Мелетинский объяснял их присутствие в эддическом эпосе сохранением представлений о магической силе слова в ритуальной, заговорной, гномической поэзии [6, с. 20][5]. Однако в древнескандинавском эпосе, как считал Е.М. Мелетинский, на смену магической функции формульных повторов, приходит орнаментальная или стилистическая функция, заключающаяся в выделении и соотнесении между собой отдельных стиховых единиц [6, с. 21]. Таким образом, возводя эддические

3 К аналогичным выводам в более позднее время приходит целый ряд исследователей формульного стиля в англосаксонской поэзии, например, Мацо, называющий создателя «Беовульфа» «мастером традиционного искусства» (a master of traditional art) [26, p. 82].

4 Использование языческих формул в христианских поэмах рассматривал Ф.П. Магун [25, p. 446–467].

5 Ср. также рассуждения о ритуально-магическом происхождении отдельных формул, например, требования внимания (слуха) или сидения на холме (кургане) [6, с. 87, 94].

песни к устной традиции, Е.М. Мелетинский не отрицает эстетической функциональности формульного стиля.

Художественная функция формул, о которой писал Е.М. Мелетинский [6, с. 20–21] и упоминал еще А.Н. Веселовский [1, с. 115], была детально исследована на примере эддической поэзии Е.А. Гуревич, нашедшей объяснение малой изученности формульного стиля: «Причину создавшейся парадоксальной ситуации, заключающейся в том, что теорию формульности мало интересует формула как таковая, надо, по-видимому, искать в основных положениях теории Пэрри и Лорда, которые отождествляли формульность и устность и тем самым считали возможным установить книжный или устный характер текста, основываясь на чисто количественных данных о присутствии в нем большего или меньшего числа формул. Поскольку же формула считалась необходимой приметой устного текста, и только его, вызванной к жизни условиями импровизации и только с ними связанной, то нужда в ее изучении отпадала. Анализ формулы не мог дать большего, чем то, что уже дало само извлечение ее из текста, и потому был излишен» [2, с. 61]. Рассматривая скандинавский эпос как особый тип традиционного, канонического искусства, не ограниченного рамками дописьменного времени, Е.А. Гуревич показывает, что «распространение парной формулы в целом и соотношение внутри нее различных структурно-семантических типов находятся в прямой связи с начавшимся в “Эдде” процессом превращения формулы в композиционный прием» [2, с. 82]. Применив системный подход к исследованию формульности в «Эдде», Е.А. Гуревич приходит к выводу о том, что формулы, оставаясь канонически необходимым элементом эддического стиля, способны исполнять в тексте и эстетические, и композиционные функции [2, с. 61–82].

Подразумеваемое формульной теорией противоречие между формульностью и искусством получило объяснение в трудах О.А. Смирницкой, которая заметила, что ученые, разделяющие главные положения формульной теории, вынуждены «искать основные пружины художественного воздействия древней поэзии не в слове и формуле, а где-то на более высоких уровнях: в особой трактовке сюжета, в искусстве композиции, зачатках лиризма и т. п.» [8, с. 237]. О.А. Смирницкая видит ограниченность формульной теории в том, что она «представляет связь стиха и языка внутри формулы как данность традиции, техническое средство, позволяющее эпическому

поэту продуцировать правильный стихотворный текст, “не задумываясь”» [8, с. 5]. Между тем если бы формульность действительно сводилась к техническому инструментарию, предназначенному для спонтанной устной импровизации, то неизбежно повлекла бы автоматизированность формы, «несовместимую с самой природой искусства» [8, с. 226], и, следовательно, не смогла бы пережить перехода поэзии на пергамент.

Эстетическая роль формулы в англосаксонской эпической поэзии была рассмотрена в работах Стэнли Гринфилда, обратившего внимание на то, что использование формульного стиля в поэтическом тексте не исключает художественного мастерства его создателя [17, p. 283–284; 19, p. 31–36][6]. Гринфилд начинал свое исследование художественной функции формулы с анализа лирических поэм, о которых писал: «Кажется крайне важным оценить, если не оригинальность выражения, то эстетические качества in situ конвенциональной формулы» [19, p. 36], однако большинство его последователей (Эрик Стэнли [39, p. 104–140], Джон Найлз [28, p. 394–415], Кальвин Кендалл [20], Анди Очард [32, p. 85–91])[7] рассматривали в своих трудах преимущественно англосаксонский героический и духовный эпос, в частности, «Беовульф» и «Юдифь», а также загадки из Эксетерской Книги, оставляя малоизученной формульность в письменных памятниках.

Формульный стиль книжно-письменной поэзии до сих пор остается обойденным вниманием исследователей[8], несмотря на то что формулы в эддической[9] и древнеанглийской поэзии не раз становились объектом изучения[10]. К числу немногих трудов, посвященных поэтике письменных

6 Значение исследований Гринфилда для развития формульной теории анализирует в своем фундаментальном обзоре Александра Хенесси Олсен: «Стэнли Гринфилд был одним из первых англосаксонистов, привлекшим внимание к тому факту, что формульность может сочетаться с художественностью» [31, p. 146]. Однако об эстетической функции формул параллелизма, т. е. формул в традиционно филологическом понимании, упоминал в «Исторической поэтике» еще А.Н. Веселовский: «...формы, зародившиеся в связи с простейшими выражениями психики... и механизмом песенного исполнения... последовательно переходили к значению художественных» [1, с. 115].

7 Их труды послужили основой исследования Джеффри Рассома, стремящегося примирить представления об эстетической функции формульного стиля и устного происхождения поэмы «Беовульф» [38, p. 64–80].

8 Обзор и анализ исследований формульного стиля дан в следующих трудах: [7, с. 171–232; 14, p. 41–47; 30; 31; 10, p. 85–110; 32, p. 85–86; 42, p. 19–34; 15, p. 19–28].

9 См.: [6, с. 20–21; 2, с. 61–82; 8, с. 207–218; 24, p. 310–327; 27, p. 69–112, 169–287].

10 См.: [8, с. 231–238; 18, p. 252–262; 39, p. 104–140; 28, p. 394–415; 32, p. 85–91; 38, p. 64–80].

памятников, можно отнести статью о формульном стиле прозаических скандинавских текстов (исландских саг [41, p. 51–86]), трактующем формулу как устойчивую фразеологическую единицу обиходного языка, и книгу Марка Амодио [11], стремящегося заполнить лакуну между англосаксонскими памятниками, для которых предполагается устный генезис, и поэмами XII–XIII вв. В этом исследовании не рассматриваются поздние, заведомо письменные поэмы, включенные в Англосаксонскую Хронику и потому, в отличие от остальных англосаксонских памятников, точно датируемые[11].

Между тем изучение этих поэм, книжно-письменное происхождение которых не вызывает сомнения (они были сочинены в качестве анналов рукописных летописей, составление которых началось в эпоху правления короля Альфреда), может пролить свет на решение вопроса о том, ограничивает ли использование формульного стиля творческую индивидуальность их создателя или, напротив, позволяет ему по-новому использовать возможности унаследованного из традиции поэтического мастерства. Основываясь на понимании формульности как результата воздействия стиха на языковую синтагматику, разработанном в трудах О.А. Смирницкой, представляется возможным относить к формулам как устойчивые коллокации эпической речи (единицы традиционной фразеологии, общие места, повторы), так и формулы, которые истолковываются как метрическое и языковое единство и составляют структурную характеристику поэтического языка [8, с. 211–213].

В знаменитой «Битве при Брунанбурге», составляющей анналы Хроники за 937 г., используется 72 ритмико-синтаксические и семантические формулы в 148 строках (49%), т. е. примерно столько же, сколько в других англосаксонских поэмах. Если же следовать методике Дональда Фрая, который предложил расширить определение формулы для англосаксонского стиха и относить к формулам сложные слова [16, p. 193–204], то число формул в «Битве при Брунанбурге» увеличивается до 84 (57%). В этой поэме из Англосаксонской Хроники формульность используется не реже, чем в англосаксонском героическом эпосе: по подсчетам Джона Найлза [28, p. 409], тридцать три из первых пятидесяти полустиший «Беовульфа» принимают участие в формульных системах, использованных в самой эпической поэме;

11 Единственная поэма Хроники («Смерть Эдгара»), упоминаемая в исследовании Марка Амодио, интерпретируется в терминах интертекстуальности [11, p. 58].

однако только одна строка из шести (17%) содержит формулы, воспроизводимые в остальном корпусе в неизменном виде.

Формулы редко встречаются в поздней поэме, включенной в Хронику за 1042 г. Эта поэма, условно называемая «Смерть Альфреда», рассказывает о злодеянии, равном которому не было со времен скандинавского завоевания (ослеплении и зверском убийстве юного наследника королевского престола и его спутников). В поэме о смерти Альфреда, которая сочинена почти рифмованным стихом (следует напомнить, что рифма редко встречается в аллитерационном стихе, основанном на использовании аллитерации в качестве организующего принципа метрической композиции), на 38 строк приходится всего четыре формулы (friđ namon — «мир заключили», leofan Gode — «возлюбленного Господа», bliđe mid Criste — «радостно со Христом», seo saul is mid Criste — «его душа пребывает со Христом»)[12]. Последние три формулы находят параллели только в духовной поэзии, т. е. едва ли почерпнуты из общегерманской традиции устного героического эпоса. Может показаться, что в поздней поэзии роль формульного стиля постепенно ослабевает, однако следующая поэма, включенная в Хронику, свидетельствует о преждевременности такого предположения.

В поэме о кончине брата Альфреда короля Эдуарда Исповедника, датируемой 1065 г., но описывающей события 1066 г., каждая без исключения строка содержит формулы, находящие параллели в основном поэтическом корпусе[13]. Присутствующие в поэме формулы воспроизводятся (или варьируются) как в самой поэме, так и в других памятниках героической и духовной поэзии, обладая также «потенциальной воспроизводимостью (важная оговорка, учитывающая фрагментарность сохранившегося корпуса текстов)» [8, с. 213]:

1. Engla hlaford — «господин англов»	1. Андреас 278b, 290b, Елена 1230b, Христос 102b
2. on Godes wæra — «Господней заботе»	2. Гутлак 690b, 746b; 6 Менологиум 39b, 217b

12 Здесь и далее текст поэм, включенных в Англосаксонскую Хронику, цит. по: [21], перевод на русский язык, за исключением специально оговоренных случаев, сделан автором статьи.

13 Насколько известно, формулы, содержащиеся в поэме, не подвергались ранее анализу, хотя перечислены в приложении к статье [29, p. 173–178].

3. gast haligne — «Дух Святой»	3. Наставления из Эксетерской Книги 50b
4. cræftig ræda — «искусный в советах»	4. Беовульф 1962b (niða cræftig — «искусный в битве»), Елена 419a (wordes cræftig — «искусный в словах»)
5. freolic wealdend — «знатный властитель»	5. Книга Бытия 1189b (freolic frumbearn)
6. hæleða wealdend — «повелитель мужей»	6. Книга Бытия 2139b (hæleða waldend — «повелитель мужей»), 32 примера сущ. в род. п. + wealdend
7. Engle and Seaxe — «англы и саксы»	7. Битва при Брунанбурге 70a, Менологиум 185b
8. cealde brymmas — «холодные волны»	8. Беовульф 1261a (cealde streamas), Андреас 1212a (cealdan clommum)
9. hyrdon holdlice — «верно служили»	9. Смерть Эдуарда 32 (hyrde holdlice hærran sinum)
10. bealuleas kyng — «безгрешный король»	10. Максимы 1, 39b (bealoleas heorte)
11. æðelum kinge — «знатному королю»	11. æðelum + сущ.: Беовульф 1949a, Феникс 586b, Андреас 230b, 636a, 882a
12. lande bereafod — «лишенный страны/земли»	12. Беовульф 2746b (since bereafod), Беовульф 2825b (ealdre bereafod), Беовульф 3018b (golde bereafod); Книга Бытия 859b (blæde bereafod), Христос 168b (dome bereafod)
13. land and leode — «страна и люди»	13. Андреас 1321a
14. freolice in geatwum — «знатный в доспехах»	14. Рифмованная Поэма 38b (freolic in geatwum)
15. swegles leoht — «небесный свет»	15. Гутлак 486b, Феникс 288b
16. in ealle tid — «во все времена»	16. Морестранник 124b, Феникс 77b, Книга Бытия 804b
17. wide geond eorðan — «далеко на земле»	17. Беовульф 266b, 3099b, Максимы 199b, Менологиум 176b
18. welan brytnodan — «богатства расточали»	18. Книга Бытия А 2179b (welan bryttian), Даниил 690b (welan brytnedon), Вальдере 30b (welan britnian)
19. wunode wræclastum — «жил на дорогах изгнанья»	19. Скиталец 5a (wadan wræclastas)

20. wordum and dædum — «словами и делами»	20. Книга Бытия А 2352, Книга Бытия В 440, worda and dæda Христос 1362, 1587, dædum and wordum Книга Бытия А 2254

Как показано в таблице, половина формул воспроизводится в поэтическом корпусе в неизменном виде; вторая половина допускает незначительные вариации в одном из компонентов: например, в существительном в формуле существительное + причастие II от глагола bereafian — «лишать» (lande bereafod или since bereafod, ealdre bereafod, golde bereafod, blæde bereafod, dome bereafod — «лишенный страны» или «лишенный сокровищ», «лишенный жизни», «лишенный золота», «лишенный могущества», «лишенный славы») или в формуле прилагательное cræftig — «искусный» + существительное (cræftig ræda или wordes cræftig, niða cræftig — «искусный в советах» или «искусный в речах», «искусный в битве»), или в формуле с прилагательным freolic — «знатный» + существительное (freolic wealdend или freolic frumbearn — «знатный властитель» или «знатный предводитель»). Глаголы в формульных системах в поэме не заменяются, варьируется лишь их грамматическая форма: мн. ч. (welan brytnodan — «богатства раздавали») или ед. ч. (weolan brytnode — «богатства раздавал»). Формульность в поэме о короле Эдуарде заслуживает названия «сплошной», так как формулы в ней встречаются чаще, чем в «Беовульфе», «Битве при Брунанбурге» и вообще какой-либо сохранившейся англосаксонской поэмы.

Композиция поэмы о короле Эдуарде, очевидно, основана на формулах, потому что они наделяются особыми функциями, позволяющими передать дополнительный, скрытый смысл. Традиционные формулы, как можно предположить, употребляются здесь для того, чтобы воссоздать ключевые мотивы, характеризующие героя (такие как слава, мудрость, достоинства, щедрость), устанавливая ассоциативные связи с канонами героической поэзии. Если в «Беовульфе» встречается формула «wis, welþungen» — «мудрый/ая и многославный/ая» (1927), то та же формула применяется к герою поэмы, который именуется «много прославленным» (wel geþungen 9a). Если в «Беовульфе» герой называется при помощи формулы «мужем, великим достоинствами» (guma cystum god 1486, 2543), то в поэме Эдуард описывается при помощи той же формулы как «король, великий достоинствами» (kyningc kystum god 23a). Следует заключить, что формулы призваны создать у читате-

ля Хроники образ героя поэмы, вызывая определенные ассоциации, а потому их главную функцию можно условно назвать ассоциативной.

Традиционный для героической поэзии мотив королевской славы раскрывается в поэме об Эдуарде при помощи формульного перечня народов, населяющих подвластную правителю страну. Приведенный здесь перечень народов, которыми правил король («валлийцами и скоттами и бриттами также <...> англами и саксами» — Walum and Scottum and Bryttum eac <...> Englum and Sexum 9b–11b) напоминает тулы из поэмы «Видсид», в которых перечисляются все народы, известные англосаксам: Ætla weold Hunum, / Eormanric Gotum, // Becca Baningum, / Burgendum Gifica. // Casere weold Creacum / ond Celic Finnum (Видсид 19–21) — «Аттила правил гуннами, Эрманарих готами, Бекка банингами, бургундами Гибика (Гибих), Цезарь правил греками, и Келик (Калев) финнами». Аналогия с формульным перечнем народов в «Видсиде» позволяет создателю поэмы об Эдуарде установить ассоциативную связь с безграничными владениями Эдуарда и подчеркнуть его основную черту как правителя — ему удалось объединить все королевство под своей властью, сплотив все населяющие его народы.

Возможно, формульный перечень народов, над которыми властвовал Эдуард, когда правил страной, призван подчеркнуть контраст с мотивом его одиночества в юности, когда он не только никем не правил, но и был «лишен земель» (lande bereafod 16) и принужден бродить «по дорогам изгнания далеко на земле» (wunode wræclastum wide geond eorðan 17):

1. Формула «существительное в дат. п. + причастие от глагола bereafian»; в поэме о смерти Эдуарда Исповедника: lande bereafod 16 — «лишенный земель».	В «Беовульфе»: since bereafod — «лишенный сокровищ» 2746, ealdre bereafod — «жизни лишенный» 2825, golde bereafod — «лишенный золота» 3018. В поэме о смерти короля Эдгара Миротворца: hama bereafod — «лишенный угодий». В духовных поэмах: «Христос» (dome bereafod — «лишенный силы» 168), «Книга Бытия» (blæde bereafod — «лишенные радости» 859).

2. Формула: «глагол + сложное существительное» wræclast — «дорога изгнания»; в поэме о смерти Эдуарда Исповедника: wunode wræclastum 17 — «жил на дорогах изгнания».	В поэме «Скиталец»: wadan wræclastas 5. В поэме «Морестранник»: wræccan lastum 15.

Ключевая формула, состоящая из существительного + причастия от глагола bereafian несколько раз встречается и в «Беовульфе» (ср. since bereafod — «лишенный сокровищ» 2746, ealdre bereafod — «жизни лишенный» 2825, golde bereafod — «лишенный золота» 3018), и в духовных поэмах «Христос» (dome bereafod — «лишенный силы» 168) и «Книга Бытия» (blæde bereafod — «лишенные радости» 859), и в других поэмах Англосаксонской Хроники (в поэме о короле Эдгара Миротворца, включенной в Хронику за 975 г., тема изгнания раскрывается при помощи формульного стиля в связи с нортумбрийским правителем Ослаком: And þa wearð eac adræfed / deormod hæleð, // Oslac, of earde / ofer yða gewealc, // ofer ganotes bæð, / gamolfeax hæleð, // wis and wordsnotor, / ofer wætera geðring, // ofer hwæles eðel, / hama bereafod. — «И тогда также был изгнан из страны отважный духом герой Ослак по качке волн, по водам баклана, по плеску зыбей, по вотчине китов, седовласый герой, мудрый и искусный в речах, лишенный угодий», 24–28). Ключевые для темы изгнания мотивы лишений и утрат встречаются не только в героической и духовной поэзии, но и в англосаксонских элегиях, поэтому Эдуард, «лишенный земель», или Ослак, «лишенный угодий» (hama bereafod 7), неизбежно вызывают ассоциации как с героями героического и духовного эпоса, так и элегическими изгнанниками: «лишенным дорогих сородичей» (winemægum bidroren 16) Морестранником, или с «лишенным отчизны или наследства, имущества» (eðle bedæled 20) Скитальцем.

Формулы, которые можно условно назвать, исходя из их семантики, «депривативными», образуют в англосаксонской поэзии формульную систему с глаголами, синонимичными глаголу bereafian — «лишать». Они используются и в героической поэзии (например, с глаголом bedælan — «лишать»: dreame bedæled — «лишенный радости», «Беовульф» 1275; cnosle bedæled — «лишенный семьи, рода, наследников», «Видсид» 52), и особенно часто в духовных памятниках (например, с глаголами benæman: wuldre benæmed — «славы лишенный», «Христос и сатана» 120; bedreosan: eorlum

bedroren — «лишенный знатных людей», «Книга Бытия» 2099; bescierian: eðle bescierede — «лишенный наследства, имущества», «Христос» 32, wuldres bescierede — «славы лишенный», «Христос и сатана» 342; bedælan: dreamum bedælde — «лишенный радости», «Христос и сатана» 343, hroðra bedæled — «лишенный утешения, успокоения», «Юлиана» 390, duguðum bedæled — «лишенный дружинников или достоинств», «Книга Бытия» 930, «Христос и сатана» 121, eallum bedæled, duguðum and dreamum — «всего лишенные, достоинств и радостей», «Христос» 1407–1408, goda bedæled — «лишенный благого», «Христос и сатана» 185)[14]. Употребление формулы с глаголом со значением «лишать» (bereafian), очевидно, давало возможность создателю поэмы о короле Эдуарде наделить ее ассоциациями со всей формульной системой, акцентируя ключевой мотив лишений героя, не только материальных (земель, сокровищ, золота), но и духовных (радости, утешения, успокоения).

Вторая ключевая формула, которая относится к созданию образа Эдуарда как обреченного в юности «жить на дорогах изгнания» (wunode wræclastum), встречается преимущественно в элегиях. При помощи этой формулы Эдуард уподобляется героям-изгнанникам англосаксонских лирических поэм, таких как «Скиталец» и «Морестранник», герои которых тоже вынуждены бродить по дорогам изгнания (wadan wræclastas):

Oft him anhaga are gebideð, metudes miltse, þeah þe he modcearig geond lagulade longe sceolde hreran mid hondum hrimcealde sæ *wadan wræclastas* («Скиталец» 1–5).	Кто одинок в печали, тот чаще мечтает о помочи господней, когда на тропе далекой, на морской, незнакомой с тоскою в сердце он меряет взмахами море ледяное, одинокий изгнанник, (*на дорогах изгнанья*). (Пер. В.Г. Тихомирова)

14 Стэнли Гринфилд приводит список синонимичных формул в связи с объектом, к которому они относятся, для того чтобы показать богатство и универсальность англосаксонской поэтической синонимики [18, p. 355], например, cnosle bedæled относится в поэме «Видсид» к странствующему сказителю; dreame bedæled относится в «Беовульфе» к Гренделю; duguðum bedæled относится в «Книге Бытия» к Адаму, а в поэме «Христос и сатана» — к сатане; eallum bedæled относится в поэме «Христос» к грешникам; eðle bedæled относится в «Скитальце» к страннику, лишенному господина; eðle bescierede относится в поэме «Христос» к человечеству после Адама и Евы; eorlum bedroren относится в «Книге Бытия» к содомскому царю; goda bedæled и wuldre benæmed относятся в поэме «Христос и сатана» к сатане.

hu ic earmcearig iscealdne sæ winter wunade *wræccan lastum*, winemægum bidroren, bihongen hrimgicelum; hægl scurum fleag. þær ic ne gehyrde butan hlimman sæ, iscaldne wæg. wilum ylfete song dyde ic me to gomene, ganotes hleoþor ond huilpan sweg... («Мореcтранник» 15–21)	что я, злосчастливый, плавая по студеному морю зимою (*на дорогах изгнанья*), как муж-изгнанник, вдали от соотчичей льдом одетый, градом избитый, ни единого звука, лишь студеных валов я слышал гул в непогоду, — изгою одна отрада: клики лебедя, крик баклана, стон поморника... (Пер. В.Г. Тихомирова)

Описание изгнания с его лишениями и страданиями — ключевая тема англосаксонских элегий, а печальная участь Эдуарда близка судьбе элегического героя. Подобно Эдуарду, герой поэмы «Мореcтранник» был некогда «столь знатным человеком... / и отважным смолоду, / в деле столь доблестным, / государем столь обласканным, / что он никогда не думал о дальней морской дороге» (перевод В.Г. Тихомирова, 39–42). Однако рок судил герою элегии, как и Эдуарду, бродить по морским дорогам изгнания, которые ассоциируются в поэме с невзгодами, опасностями, разлукой, утратами. Поэма в Хронике наделяет образ Эдуарда ассоциациями с изгнанниками англосаксонских элегий, изображающих их печальными духом, лишенными друзей, страдающими от одиночества, тоскующими по родной стране.

Изображение Эдуарда как изгнанника вызывает ассоциации не только с англосаксонскими элегиями, но и с духовным эпосом, в котором тоже встречается мотив изгнания. В поэме «Христос и сатана», например, адские мучения представляются «скитаниями по тропам изгнания» (wadan wræclastas, 120a); герой поэмы «Даниил» предупреждает Навуходоно́сора, что «Господь отсечет его от королевства и отправит в изгнание, лишенным друзей» (Metod ðec aceorfeþ of cyningdome, ðec wineleasne on wræc sendeð 568); в поэме «Книга Бытия» («Генезис А») Адам и Ева обречены за свое непослушание на изгнание (þu scealt oðerne / eðel secean, // wynleasran wic, / and on wræc hweorfan // nacod niedwædla 927–929 — «ты должен искать другую отчизну, более безрадостное обиталище, отправиться в изгнание из Рая, нагой горемыка»); «удалиться в изгнание» (on wræc hweorfan 1014b) «далеко от отчего дома» (fædergeardum feor 1053a) должен и убивший брата Каин. Ассоциации с ключевыми формулами духовного эпоса позволя-

ют создателю поэмы об Эдуарде использовать формульный стиль для того, чтобы показать всеобщность страданий человека после грехопадения, изобразить тяготы жизненного пути как неизбежное зло, ожидающее род людской в земной юдоли.

Формулы, раскрывающие ключевую для древнеанглийской духовной, героической и элегической поэзии тему изгнания, обычно имеют строго определенную семантику[15]. Формульный стиль используется для того, чтобы обозначить «статус» изгнанника (например, nacod niedwædla — «нагой горемыка» в «Книге Бытия» 929), описать его лишения (lande bereafod — «лишенный земель» в поэме об Эдуарде 16), упомянуть о состоянии его духа (modcearig — «печальный духом» в «Скитальце» 5 или earmcearig — «несчастный и грустный» в «Мореstраннике» 15), наметить его путь (или движение) в изгнание (wunode wræclastum — «бродить по дорогам изгнания»). Мотив движения обычно передается в древнеанглийской поэзии более подробно, чем другие мотивы темы изгнания, и может включать такие детали, как удаление от родины, отъезд, поворотный пункт, перенесение страданий, поиски, встречающиеся в текстах или изолированно, или в сочетании с другими [Greenfield 1968, p. 356]. Так, уже упомянутому герою Англосаксонской Хроники (Ослаку), суждено совершать свой путь по «качке волн» — ofer yða gewealc, по «вотчине китов» — ofer hwæles eðel (о «качке волн» и «китовой вотчине» дважды упоминается и в поэме «Мореstранник» 8, 60). Четырехкратный повтор предложного наречия ofer — «по, через», предшествующий четырем кеннингам моря (ofer yða gewealc, ofer ganotes bæð, ofer wætera geðring, ofer hwæles eðel — «по качке волн, по водам баклана, по плеску зыбей, по вотчине китов»), подчеркивает мотив движения героя по бурным волнам, уносящим его далеко от дома, от семьи, от друзей, от родины. Употребление формульного стиля в поэме о короле Эдуарде полностью соответствует каноническому раскрытию темы изгнания в англосаксонской поэзии. Две формулы кратко суммируют ключевые мотивы этой темы: лишения (lande bereafod — «лишен земель», 16) и движения (wunode wræclastum wide geond eorðan — «жил на дорогах изгнания далеко на земле», 17), заключая все ассоциации, необходимые для создания архетипического образа изгнанника.

15 Формульное выражение темы изгнания было исследовано Стэнли Гринфилдом, выделившим ее характерные черты [18, p. 352–362].

Формульный стиль позволяет создателю поэмы наделить Эдуарда чертами не только элегического, но и эпического героя: пережив изгнание, Эдуард обретает родину и, подобно германскому вождю, защищает отчизну, страну и народ (eðel bewerode, // land and leode, 24b–25). Формула land and leode встречается и в духовной поэме «Андреас» 1321a, причем (как и в поэме о короле Эдуарде: He on worulda her wunode þrage on kyneþrymme — «Здесь в миру он жил до времени в славе королевской», 4–5) в непосредственной близости другой деприветивной формулы rices berædde «лишил его царства», синонимичной формуле lande bereafod — «лишенный земли (страны)», и сложного слова cyneþrym — «слава королевская»:

Andreas 1320–1326	«Андреас» 1320–1326
Hafast nu þe anum eall getihhad *land ond leode*, swa dyde lareow þin. *Cyneþrym* ahof, þam wæs Crist nama, ofer middangeard, þynden hit meahte swa. Þone Herodes ealdre besnyðede, forcom æt campe cyning Iudea, *rices berædde,* ond hine rode befealg...	Ты сейчас все взял на себя одного, *земли и людей,* как сделал твой Учитель. Возвысился своей *королевской славой*, ибо имя ему было Иисус, в срединном мире, пока он мог это делать. Ирод лишил его жизни, царь иудейский победил его в битве, *лишил его царства* и пригвоздил к кресту.

На основании двух формульных и одного вербального совпадения, вероятно, нельзя заключать, что древнеанглийская поэма о Святом Андрее могла быть выбрана как образец для подражания сочинителем стихотворения об Эдуарде. Однако можно предположить, что составитель Хроники стремился к тому, чтобы наделить образ героя, создаваемый в поэме, ассоциациями с прославленным святым. Следует напомнить, что поэма могла быть сложена в условиях складывающегося культа Святого Эдуарда, канонизированного менее чем через сто лет после его кончины (в феврале 1161 г.).

Можно высказать еще одно предположение, связанное с функцией формул в поэме о кончине Эдуарда Исповедника: формулы здесь не только наделяются ассоциативными функциями, но и сознательно культивируются как поэтический прием, обыгрывающий семантику их компонентов. Создатель поэмы, вероятно, намеренно, не сообщает точной даты кончины

Эдуарда, но говорит лишь, что это произошло через 24 года (Вустерская рукопись) или 24 с половиной года (Абингдонская рукопись) после его восшествия на престол, т. е. после того, как он «двадцать четыре с половиной года по счету зим разделял богатства»[16] — XXIIII wintra gerimes weolan brytnode, 6a–7. Формульное выражение «wintra gerimes welan brytnian» — «по счету зим расточать богатство» воспроизводится в поэме во втором временном ориентире (тоже формульном), который относится к владычеству данов: «28 зим по счету, расточали богатство»[17] (XXVIII wintra gerimes welan brytnodon, 20b–21). Если скандинавские завоеватели «расточали богатство» (welan brytnodon 21b), то Эдуард «раздает богатства» (weolan brytnode 7b) верным ему людям: глагол brytnian — «раздавать, расточать» оба раза употребляется в формулах с противоположными коннотациями. При помощи формульного стиля создатель поэмы одновременно изображает, как захватчики скандинавы грабят страну, расточают ее богатства, и воссоздает образ правителя как германского вождя, наделяющего своих дружинников сокровищами.

Образ правителя, раздающего или расточающего богатства, вызывает ассоциативные связи не только с героической германской поэзией, но и с духовным эпосом. Формула welan bryttian — «раздавать богатства» используется и в духовной поэзии (в «Книге Бытия» 2179b, и в поэме «Даниил» 690b):

«двадцать четыре с половиной года по счету зим *разделял богатства*» — XXIIII wintra gerimes *weolan brytnode*, Поэма об Эдуарде, 6a–7.	«28 зим по счету, *расточали богатство*» — XXVIII wintra gerimes *welan brytnodon*, Поэма об Эдуарде, 20b–21.
Genesis A 2177–2179	«Книга Бытия» 2177–2179
Ne þearf ic yrfestol eaforan bytlian ænegum minra, ac me æfter sculon mine woruldmagas *welan bryttian*.	У меня (Авраама) нет нужды возводить наследный престол ни для каких моих наследников, однако после меня мои сородичи должны будут *разделить богатства*.

16 Эдуард пришел к власти после смерти Хардакнута в июне 1042 г., а скончался в январе 1066 г., следовательно, правил 23 с половиной года.

17 Датское правление началось, когда Свейн изгнал Этельрела в Нормандию в ноябре 1013 г., и закончилось со смертью Хардакнута в июне 1042 г., т. е. продолжалось 28 с половиной лет с перерывами.

Daniel 688–690	«Даниил» 688–690
þæt he Babilone abrecan wolde, alhstede eorla, þær æðelingas under wealla hleo *welan brytnedon*.	Что он (правитель Мидии) разрушит Вавилон, места храмов князей, где знатные в укрытии стен *расточали богатство*.

О коннотациях формулы welan bryttian в духовном эпосе судить трудно; в словарях и переводах их обычно истолковывают в положительном смысле, используя слово «наслаждаться» (enjoy), и тогда их можно сравнить с формулой, относящейся к Эдуарду. Однако с таким толкованием трудно согласиться, так как контекст скорее подразумевает отрицательные коннотации: в первом случае Авраам жалуется Господу на то, что у него нет сына, поэтому его богатства достанутся сородичам, которые их расточат, а во втором речь идет о Валтасаре, который вместе со знатными расточает богатство. Если признать толкование, согласно которому формула welan bryttian в духовном эпосе наделяется отрицательными коннотациями, то следует заключить, что она близка по семантике формуле, относящейся в поэме о короле Эдуарде к захватчикам-скандинавам.

Формула «расточать богатство» (welan bryttian) — отнюдь не единственная, семантика которой обыгрывается в поэме. В формульных обозначениях правителя акцентируется генеалогия Эдуарда, он именуется «отпрыском Этельреда» (byre Æðelredes 10b). Создатель поэмы, очевидно, обыгрывает имя отца Этельреда, называя Эдуарда «искусным в советах» (cræftig ræda 5b), ведь имя Этельреда (Æðel-ræd) значит «благородный совет». Однако прозвище Этельреда («Неразумный» — un-ræd), в котором тоже используется корень ræd — «совет», можно толковать и как «отсутствие совета», и как «злой, преступный, предательский совет» (возможно, намек на убийство сводного брата Этельреда Эдуарда Мученика, открывшее ему дорогу к престолу). Имя Этельреда упоминается в поэме еще раз в связи со скандинавским завоеванием, «когда Кнут взял верх над родом Этельреда» (kynn Æðelredes 18b), т. е. над Эдуардом и его младшим братом Альфредом, гибели которого посвящена отдельная поэма Англосаксонской Хроники.

Использование формул в поэме о смерти Эдуарда заставляет вспомнить о классическом англосаксонском стихе, почти вышедшем из употребления ко времени ее создания (напомним, что в поэме о гибели Альфреда Этелинга, брата Эдуарда, включенной в Хронику за 1036 г., встречается все-

го четыре формулы, а рифма используется более чем в половине строк). Так как по количеству формул, частоте их употребления, особой ассоциативной функции, способности к обыгрыванию семантики компонентов, поэма существенно превосходит любой англосаксонский памятник, следует заключить, что формульность, несомненно, культивируется создателем поэмы как художественный прием. Очевидно, создатель поэмы имел особые основания избрать перенасыщенный формулами стиль, передающий скрытые смыслы при помощи традиционного поэтического средства.

Можно предположить, что создатель поэмы осознанно использовал в качестве приемов характерные черты техники аллитерационного стиха и традиционный формульный стиль, наделенный ассоциациями с древнегерманской героической духовной и элегической поэзией. Подобно германскому эпосу, поэма о короле Эдуарде обращена не в настоящее, но в прошлое, и проникнута ностальгией по прошлому, по мирным временам, с которыми ассоциировалось правление Эдуарда, представлявшееся золотым веком после восшествия на престол Вильгельма Завоевателя. Вероятно, обращение к формульному стилю и канонической форме аллитерационного стиха на закате англосаксонской традиции тоже можно считать поэтическим выражением ностальгии. В поэтической тризне по последнему англосаксонскому королю, воплощенной в традиционном англосаксонском аллитерационном стихе, формулы, несомненно, исполняющие роль осознанно использованного художественного приема, не только наделялись ассоциативной функцией, но и сопровождались героизирующими, архаизирующими, ностальгическими коннотациями.

Список литературы

1 *Веселовский А.И.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940. 649 с.

2 *Гуревич Е.А.* Парная формула в эддической поэзии (Опыт анализа) // Художественный язык средневековья. М.: Наука, 1982. С. 61–82.

3 *Жирмунский В.М.* Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1971. Т. XXX. Вып. 3. С. 185–197.

4 *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 495 с.

5 *Лорд А.Б.* Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона; послесловие Б.Н. Путилова. Статьи А.И. Зайцева, Ю.А. Клейнера; отв. ред. Б.Н. Путилов. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.

6 *Мелетинский Е.М.* Эдда и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. 367 с.

7 *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая. М.: Наука, 1980. С. 171–232.

8 *Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. М.: МГУ, 1994. 484 с.

9 *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. 176 с.

10 *Acker P.* Revisiting Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse. London: Routledge, 1998. 154 p.

11 *Amodio M.C.* Writing the Oral Tradition. Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004. 298 p.

12 *Benson L.* The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry // Publications of the Modern Language Association, 81. 1966. P. 334–341.

13 *Brodeur A.G.* The Art of Beowulf. Berkeley: University of California Press, 1959. 283 p.

14 *Foley J.M.* Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography. New York: Garland, 1985. xvi+718 p.

15 *Frog.* Alvíssmál and Orality I: Formula, Alliteration and Categories of Mythic Being // Arkiv för nordisk filologi, 2011. Vol. 126. P. 17–71.

16 *Fry D.* Old English Formulas and Systems // English Studies, 1967. Vol. 48. P. 193–204.

17 *Greenfield S.B.* Grendel's Approach to Heorot: Syntax and Poetry // Old English Poetry: Fifteen Essays / ed. R.P. Creed. Providence (Rhode Island): Brown University Press, 1967. P. 275–284.

18 *Greenfield S.B.* The Formulaic Expression of the Theme of Exile in Anglo-Saxon Poetry // Essential Articles for the Study of Old English Poetry / ed. J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1968. P. 352–362.

19 *Greenfield S.B.* The Interpretation of Old English Poems. London: Routledge and K. Paul, 1972. 188 p.

20 *Kendall C.B.* The Metrical Grammar of Beowulf. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. xvi+318 p.

21 *Dobbie E. van K.* The Anglo-Saxon Minor Poems. Vol. 6 // The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. 6 vols. New York: Columbia University Press, 1942. clxxx + 220 p.
22 *Lord A.B.* The Singer of Tales. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. 1960. xv + 309 p.
23 *Lord A.B.* Perspectives on Recent Work on Oral Literature // Oral Literature. Seven Essays / ed. J.J. Duggan. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1975. P. 1–24.
24 *Lönnroth L.* Iǫrð fannz æva né upphiminn: a Formula Analysis // Speculum Norroenum: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / ed. U. Dronke, Guðrun P. Helgadóttir, G.W. Weber, H. Bekker-Nielsen. Odense: Odense University Press, 1981. P. 310–327.
25 *Magoun F.P.* Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry // Essential Articles for the Study of Old English Poetry / ed. J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1968. P. 319–351.
26 *Mazo J.A.* Compound Diction and Traditional Style in Beowulf and Genesis A // Oral Tradition, 6/1. 1991. P. 79–92.
27 *Mellor Sc.A.* Analyzing Ten Poems from the Poetic *Edda*: Oral Formula and Mythic Patterns. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2008. 321 p.
28 *Niles J.* Formula and Formulaic System in Beowulf // Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord / ed. J.M. Foley. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1981. P. 394–415.
29 *O'Brien O'Keefe K.* Deaths and Transformations: Thinking through the 'End' of Old English Verse // New Directions in Oral Theory / ed. M. Amodio. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005. P. 149–178.
30 *Olsen A.H.* Oral-Formulaic Research in Old English Studies. Part I // Oral Tradition, 1986. Vol. 1. P. 548–606.
31 *Olsen A.H.* Oral-Formulaic Research in Old English Studies. Part II // Oral Tradition, 1988. Vol. 3. P. 138–190.
32 *Orchard A.* A Critical Companion to Beowulf. Cambridge: D.S. Brewer, 2003. 396 p.
33 *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and the Homeric Style // Harvard Studies in Classical Philology. 1930. Vol. 41. P. 73–148.
34 *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, II: the Homeric Language as Language of Oral Poetry // Harvard Studies in Classical Philology. 1932. Vol. 43. P. 1–50.
35 *Renoir A.* Oral-Formulaic Context: Implications for the Comparative Criticism of Mediaeval Texts // Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord / ed. by J.M. Foley. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1981. P. 416–439.
36 *Renoir A.* Repetition, Oral-Formulaic Style, and Affective Impact in Mediaeval Poetry: A Tentative Illustration // Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial

for Milman Parry / ed. John Miles Foley. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1987. P. 533–548.

37 *Rogers H.L.* The Crypto-Psychological Character of the Oral Formula // English Studies 47. 1966. P. 89–102.

38 *Russom G.* Aesthetic Criteria in Old English Heroic Style // On the Aesthetics of Beowulf and Other Old English poems / ed. Hill John H. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2010. P. 64–80.

39 *Stanley E.G.* Beowulf // *Stanley E.G.* Continuations and Beginnings: Studies in Old English Literature. London: Nelson, 1966. P. 104–140.

40 *Stevick R.D.* The Oral-formulaic Analysis of Old English Verse // Essential Articles for the Study of Old English Poetry / ed. J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1968. P. 393–403.

41 *Sävborg D.* The Formula in Icelandic Saga Prose // Saga-Book of the Viking Society for Northern Research. London: University College London, 2018. P. 51–86.

42 *Thorvaldsen B.Ø.* Svá er sagt i fornum vísindum: Tekstualiseringen av de mytologiske eddadikt. Bergen: Universitetet i Bergen, 2006. 427 p.

References

1 Veselovskii A.I. *Istoricheskaia poetika* [Historical poetics]. Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1940. 649 p. (In Russ.)
2 Gurevich E.A. Parnaia formula v eddicheskoi poezii (Opyt analiza) [Binary formula in Eddic poetry. An attempt at analysis]. *Khudozhestvennyi iazyk srednevekov'ia* [Artistic Language of the Middle Ages]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 61–82. (In Russ.)
3 Zhirmunskii V.M. Srednevekovye literatury kak predmet sravnitel'nogo literaturovedeniia [Medieval literature as an object of comparative literary criticism]. *Izvestiia AN SSSR. Otdelenie literatury i iazyka*, 1971, vol. XXX, issue. 3, pp. 185–197. (In Russ.)
4 Zhirmunskii V.M. *Sravnitel'noe literaturovedenie. Vostok i Zapad* [Comparative literary studies. The East and the West]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 495 p. (In Russ.)
5 Lord A.B. *Skazitel'* [The Singer of Tales], transl., comm. by Iu.A. Kleinera, G.A. Levintona; afterword by B.N. Putilova, articles by A.I. Zaitseva, Iu.A. Kleinera; ex. ed. B.N. Putilov. Moscow, Izdat. firma "Vostochnaia literatura" RAN Publ., 1994. 368 p. (In Russ.)
6 Meletinskii E.M. *Edda i rannie formy eposa* [Edda and the earliest forms of epic]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 367 p. (In Russ.)
7 Smirnitskaia O.A. Poeticheskoe iskusstvo anglosaksov [the poetic art of the Anglo-Saxons]. *Drevneangliiskaia poeziia* [Old English Poetry], edition prepared by O.A. Smirnitskaia. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 171–232. (In Russ.)
8 Smirnitskaia O.A. *Stikh i iazyk drevnegermanskoi poezii* [The verse and language of Old Germanic poetry]. Moscow, MGU Publ., 1994. 484 p. (In Russ.)
9 Steblin-Kamenskii M.I. Istoricheskaia poetika [Historical Poetics]. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo un-ta Publ., 1978. 176 p. (In Russ.)
10 Acker P. *Revisiting Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse*. London, Routledge, 1998. 154 p. (In English)
11 Amodio M.C. *Writing the Oral Tradition. Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004. 298 p. (In English)
12 Benson L. The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry. *Publications of the Modern Language Association*, 81, 1966, pp. 334–341. (In English)
13 Brodeur A.G. *The Art of Beowulf*. Berkeley, University of California Press, 1959. 283 p. (In English)
14 Foley J.M. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1985. xvi+718 p. (In English)
15 Frog. Alvíssmál and Orality I: Formula, Alliteration and Categories of Mythic Being. *Arkiv för nordisk filologi*, 2011, vol. 126, pp. 17–71. (In English)

16 Fry D. Old English Formulas and Systems. *English Studies*, 1967, vol. 48, pp. 193–204. (In English)

17 Greenfield S.B. Grendel's Approach to Heorot: Syntax and Poetry. *Old English Poetry: Fifteen Essays*, ed. by R. P. Creed. Providence (Rhode Island), Brown University Press, 1967, pp. 275–284. (In English)

18 Greenfield S.B. The Formulaic Expression of the Theme of Exile in Anglo-Saxon Poetry. *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, eds. by J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut, Archon Books, 1968, pp. 352–362. (In English)

19 Greenfield S.B. *The Interpretation of Old English Poems*. London, Routledge and K. Paul, 1972. 188 p. (In English)

20 Kendall C.B. *The Metrical Grammar of Beowulf*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991. xvi+318 p. (In English)

21 Dobbie E. van K. The Anglo-Saxon Minor Poems. Vol. 6. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition*. 6 vols. New York, Columbia University Press, 1942. clxxx + 220 p. (In English)

22 Lord A.B. *The Singer of Tales Cambridge Massachusetts*. Harvard University Press, 1960. xv + 309 p. (In English)

23 Lord A.B. Perspectives on Recent Work on Oral Literature. *Oral Literature. Seven Essays*, ed. by J.J. Duggan. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1975, pp. 1–24. (In English)

24 Lönnroth L. Iǫrð fannz æva né upphiminn: a Formula Analysis. *Speculum Norroenum: Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre*, eds. by U. Dronke, Guðrun P. Helgadóttir, G. W.Weber, H. Bekker-Nielsen. Odense, Odense University Press, 1981, pp. 310–327. (In Corsican, English)

25 Magoun F.P. Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, eds. by J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1968, pp. 319–351. (In English)

26 Mazo J.A. Compound Diction and Traditional Style in Beowulf and Genesis A. *Oral Tradition*, 6/1, 1991, pp. 79–92. (In English)

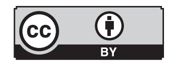
27 Mellor Sc.A. *Analyzing Ten Poems from the Poetic Edda: Oral Formula and Mythic Patterns*. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2008. 321 p. (In English)

28 Niles J. Formula and Formulaic System in Beowulf. *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. by J.M. Foley. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1981, pp. 394–415. (In English)

29 O'Brien O'Keefe K. Deaths and Transformations: Thinking through the 'End' of Old English Verse. *New Directions in Oral Theory*, ed. by M. Amodio. Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, pp. 149–178. (In English)

30 Olsen A.H. Oral-Formulaic Research in Old English Studies. Part I. *Oral Tradition*, 1986, vol. 1, pp. 548–606. (In English)

31 Olsen A.H. Oral-Formulaic Research in Old English Studies. Part II. *Oral Tradition*, 1988, vol. 3, pp. 138-190. (In English)
32 Orchard A. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge, D.S. Brewer, 2003. 396 p. (In English)
33 Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and the Homeric Style. *Harvard Studies in Classical Philology*, 1930, vol. 41, pp. 73–148. (In English)
34 Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, II: the Homeric Language as Language of Oral Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, 1932, vol. 43, pp. 1–50. (In English)
35 Renoir A. Oral-Formulaic Context: Implications for the Comparative Criticism of Mediaeval Texts. *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. by J. M. Foley. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1981, pp. 416–439. (In English)
36 Renoir A. Repetition, Oral-Formulaic Style, and Affective Impact in Mediaeval Poetry: A Tentative Illustration. *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, ed. by John Miles Foley. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 533–548. (In English)
37 Rogers H.L. The Crypto-Psychological Character of the Oral Formula. *English Studies* 47, 1966, pp. 89–102. (In English)
38 Russom G. Aesthetic Criteria in Old English Heroic Style. *On the Aesthetics of Beowulf and Other Old English poems*, ed. by Hill John H. Toronto; Buffalo, University of Toronto Press, 2010, pp. 64–80. (In English)
39 Stanley E.G. Beowulf. *Stanley E.G. Continuations and Beginnings: Studies in Old English Literatur*e. London, Nelson, 1966, pp. 104–140. (In English)
40 Stevick R.D. The Oral-formulaic Analysis of Old English Verse. *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, eds. by J.B. Bessinger, St.J. Karl. Hamden, Connecticut, Archon Books, 1968, pp. 393–403. (In English)
41 Sävborg D. The Formula in Icelandic Saga Prose. *Saga-Book of the Viking Society for Northern Research*. London, University College London, 2018, pp. 51–86. (In English)
42 Thorvaldsen B.Ø. *Svá er sagt i fornum vísindum: Tekstualiseringen av de mytologiske eddadikt*. Bergen, Universitetet i Bergen, 2006. 427 p. (In Norwegian)



DE L'ENFANT SURDOUÉ À L'ENFANT SAUVAGE DANS LES CONTES MERVEILLEUX FRANÇAIS DE LA FIN DU XVII-ÈME SIÈCLE

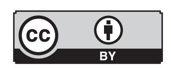
© 2019. M.-A. Thirard
Université de Lille SHS,
Lille, France
Envoyé le 20 février 2019
Publié le 25 juin 2019

Résumé: Cet article porte sur *Le Cabinet des fées* et plus particulièrement sur les contes merveilleux français de la fin du XVII-ème siècle. Il se réfère précisément à l'œuvre de Mme d'Aulnoy qui lança la mode des contes de fées en France dans la société lettrée de l'époque et aux récits de Préchac, écrivain et courtisan vivant dans l'orbite de la cour de Louis XIV. On s'intéresse plus particulièrement au thème de l'enfance des héros et à leur naissance le plus souvent extraordinaire. Mme d'Aulnoy reprend ainsi le motif des enfants doués, hérité des contes populaires mais le métamorphose dans le creuset d'une écriture littéraire et précieuse. Préchac, quant à lui, traite le même thème d'une manière courtisane, en racontant l 'histoire d'un enfant-roi comblé de tous les dons et qui jouit d'une double procréation fèeriquement assistée. Ce qui fait l'originalité de Mme d'Aulnoy, c'est qu'elle passe de l'enfant doué à l'enfant sauvage dont elle idéalise le statut. Elle procède ainsi de manière subversive à une idéalisation d'une vie proche de l'état de nature, ce qui est une façon de remettre en cause cette société de la fin du XVII-ème siècle. Au-delà de la naissance extraordinaire des héros, on voit poindre ainsi le mythe du Bon Sauvage, lequel annonce la crise de la conscience européenne au XVIII-ème siècle.

Mots clés: contes merveilleux, littérature française du XVII-ème siècle, Cabinet des fées, D'Aulnoy, Préchac, enfance.

Information sur l'auteur: Marie-Agnès Thirard, docteur, Professeur, Université de Lille SHS, Rue du Barreau, Villeneuve d'Ascq, 59650, France. ORCID ID: 0000-0001-6675-1438
E-mail: jmthirard@numericable.fr

Pour la citation: Thirard M.-A. De L'enfant Surdouè à L'enfant Sauvage Dàns Les Contes Merveilleux Français de la fin du XVIIème Siècle. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 88–107. (In French) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-88-107



FROM THE GIFTED CHILD TO THE SAVAGE CHILD: CHILDREN IN FRENCH FAIRY-TALES AT THE END OF THE 17th CENTURY

University of Lille SHS,
Lille, France
Received: February 20, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: This article examines *The Fairy Cabinet* with a focus on the late 17th century French fairy tales. It refers specifically to the work of Mme d'Aulnoy who initiated the fairy tales trend in France among the literary circles of the time as well as the stories of Préchac, a writer and courtier who lived within the sphere of the court of Louis XIV. Of special interest is the theme of the childhoods and births of the characters that are often extraordinary. Madame d'Aulnoy develops the motif of gifted children, inherited from popular tales; however, she transforms it through the crucible of her literary and precious writing. Préchac, on the other hand, deals with the same theme in the courtesan manner, telling the story of a child-king endowed with all possible gifts, who enjoys a double assisted procreation thanks to fairies. What makes Madame d'Aulnoy so singular is that she shifts from the gifted child to the savage child whose status she idealizes. She thus subversively glamorizes a life akin to the state of nature, which was a way of challenging late the 17th century society. Beyond the extraordinary birth of characters, we witness the birth of the good savage myth, a harbinger of the crisis in the 18th century European consciousness.

Keywords: Fairy-tales, 17th century French Literature, Fairy-tale cabinet, D'Aulnoy, Préchac, Childhood.

Information about the author: Marie-Agnès Thirard, Phd, Professor, University of Lille SHS, Rue du Barreau, Villeneuve d'Ascq, 59650, France. ORCID ID: 0000-0001-6675-1438
E-mail: jmthirard@numericable.fr

For citation: Thirard M.-A. From the Gifted Child to the Savage Child: Children in French Fairy-Tales at the End of the 17th Century. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 88–107. (In French) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-88-107

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)5

ОТ ОДАРЕННОГО К ДИКОМУ: РЕБЕНОК ВО ФРАНЦУЗСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ КОНЦА XVII В.

© 2019 г. М.-А. Тирар
Лилльский университет,
Лилль, Франция
Дата поступления статьи: 20 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-88-107

Аннотация: Статья посвящена французским волшебным сказкам конца XVII в., в частности, сборнику «Кабинет фей» Мари-Катрин д'Онуа, который породил моду на волшебные сказки среди французских читателей того времени, а также произведениям Жана де Прешака — писателя и придворного из окружения Людовика XIV. Пристальное внимание направлено на тему детства героев, прежде всего чудесных обстоятельств их рождения. Г-жа д'Онуа развивает мотив «одаренного ребенка», унаследованный от народных сказок и переработанных в русле литературной, в частности прециозной традиции. С другой стороны, Прешак, рассказывая историю о ребенке-короле, награжденном феями, развивает ту же тему в куртуазном ключе. Оригинальность г-жи д'Онуа усматривается в переходе от мотива «одаренного ребенка» к мотиву «ребенка-дикаря», который ею идеализируется. В результате, в творчестве г-жи д'Онуа, бросающей вызов современному ей французскому обществу, подспудно наблюдается прославление жизни, близкой к естественному состоянию. Таким образом, на примере мотива странного рождения героя мы можем увидеть становление мифа о добродетельном дикаре, предвещающего кризис европейского сознания в XVIII в.

Ключевые слова: волшебные сказки, французская литература XVII в., «Кабинет фей», Д'Онуа, Прешак, детство.

Информация об авторе: Мари-Аньес Тирар — доктор филологии, профессор, Лилльский университет SHS, улица Барро, Вильнев-д'Аск, 59650, Франция. ORCID: 0000-0001-6675-1438

E-mail: jmthirard@numericable.fr

Для цитирования: Тирар *М.-А.* От одаренного к дикому: ребенок во французских волшебных сказках конца XVII в. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 88–107. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-88-107

Les naissances extraordinaires peuplent le pays de la merveille, qu'ils appartiennent au patrimoine oral ou qu'ils aient droit de cité dans une littérature plus savante. Ils ont bercé notre enfance mais il faut se souvenir que tous les personnages enfantins auxquels nous nous sommes sans doute identifiés dans le temps plus ou moins lointain de nos vertes années sont très souvent les descendants dans la littérature française d'une mode des contes de fées qui date de la fin du XVIIème siècle et qu'ils sont aussi les héritiers d'une tradition orale universelle qui remonte à la nuit des temps. Or cette mode des contes de fées présente deux pôles : l'un occupée par Perrault et un autre pôle occupé par des femmes dont on retrouvera les œuvres dès le XVIIIème siècle dans le célèbre *Cabinet des fées*. Dans ce second pôle illustré par des femmes-écrivains se trouve cependant un homme, un écrivain un peu méconnu, Préchac. Mon propos évoquera donc ces enfants qui peuplent les récits féeriques et dont je voudrais vous montrer et vous démontrer la naissance exceptionnelle, en essayant de remonter le fil du temps dans le labyrinthe narratif, avec un double fil d'Ariane, qui se déroule de la tradition populaire à la réécriture littéraire.

La naissance même de ces héros enfantins est la plupart du temps dans ces contes de fées dont héritera la littérature de jeunesse présentée comme miraculeuse. *La Belle au bois dormant* de Perrault ou la princesse Désirée de *La Biche au bois* [3, p. 87–129; 4] de Madame d'Aulnoy sont le fruit de femmes considérées comme stériles et c'est déjà sous influence féerique qu'a lieu une sorte de procréation assistée. On pourrait évoquer une «procréation fériquement assistée»! De même, dans le monde de l'oralité et des légendes africaines, la naissance de la Kahena berbère [2], de la Sarraouina nigérienne [6] ou de l'Abla Pokou des Baoulés [13] est tout aussi extraordinaire. Lorsque Sarraouina voit le jour, sa mère

décède mais on ne trouve, chose surprenante, aucune femme capable d'allaiter l'enfant et c'est une jument qui fera office de mère nourricière, ce qui explique que le personnage féminin devienne ensuite une amazone dans tous les sens du terme. La naissance de la Kahena dans les Aurès en Algérie est elle aussi marquée par le destin car le roi Tabet et sa femme ne parvenaient point à avoir d'enfant. Dans le conte recueilli par Gérard Meyer en Afrique de l'Ouest dans le pays malinké et intitulé *Les jumeaux à la recherche de leur mère* [13], la naissance des enfants est aussi présentée comme le fruit d'une intervention divine même si on peut supposer qu'elle n'est pas l'œuvre du Saint Esprit et il est dit de leur mère :

> Elle passait la nuit avec les chèvres,
> Elle passait la journée avec les chèvres.
> Un jour Dieu fit qu'elle devint enceinte.

Evidemment devenir mère pour cette femme injustement reléguée avec les animaux signifie être reconnue en tant que femme et qu'épouse. Hélas, l'autre femme du roi suggère qu'il s'agit là d'une maladie, celle du ventre enflé ou du ventre rempli. C'est une maladie liée à quelque malédiction de sorcier et qui toucherait les êtres humains qui ont «mangé» des gens, donc les anthropophages. La pauvre femme, bien qu'enceinte, est donc une fois de plus rejetée par son époux. Or deuxième signe du Ciel : elle accouche de jumeaux, ce qui est chez les Malinké, une bénédiction et le signe d'une protection divine. Mais cette femme condamnée à assumer sous peine de mort sa fonction de gardienne du troupeau doit abandonner ses enfants sous un gara, c'est-à-dire un arbre utilisé pour la teinture en bleu indigo. Pendant son absence, un oiseau calao s'empare des enfants, les emporte au-dessus du fleuve et les laisse échapper. Ces enfants extraordinaires sont alors recueillis par le génie du fleuve qui les emmène dans sa case. Autant dire qu'ils sont protégés par une divinité tutélaire et élevés à l'écart des autres comme s'ils appartenaient à une race d'exception dès leur naissance, celle des héros. La naissance de Soundiata, l'enfant-lion [8] n'est pas moins extraordinaire. Il est aussi un conte bien connu dans le Maghreb, la version la plus célèbre étant l'histoire des deux sœurs jalouses et de leur cadette introduite par Galland dans *Les Mille et Une Nuits* mais ce conte est encore vivant à l'oral de nos jours. C'est ainsi que Rabah Belamri, écrivain kabyle le recueille sur les lèvres de sa tante Zouina en septembre 1980 dans son village natal de Bougaâ, à la limite de la petite Kabylie. *La Fille du*

forgeron [1] est l'histoire d'un sultan qui avait deux femmes mais stériles. Un jour, il rencontre trois jeunes filles incognito. L'une des jeunes filles proclame alors que si elle avait la chance d'épouser le sultan elle lui donnerait trois enfants merveilleux. Le sultan épouse alors cette jeune fille, bien qu'elle soit d'humble condition et celle-ci tient sa promesse. Mais les co-épouses, jalouses, avec l'aide de la vieille Settoute font passer les nouveau-nés pour des chiots et les font jeter à l'eau dans une caisse. Le roi pardonne deux fois à sa femme mais à la troisième naissance, il la fait enfermer avec les chiens. Pendant ce temps, les enfants qui jouissent aussi comme Moïse d'une protection divine sont sauvés du fleuve et recueillis par un vieux pécheur fortement inspiré par l'ange Gabriel. Dans le lit de la merveille, dans la tradition orale et universelle, la naissance des héros se fait donc toujours dans des circonstances extraordinaires.

S'ajoute à cette naissance exceptionnelle dans les contes littéraires français héritiers d'une tradition orale qu'ils métamorphosent pour un nouveau public de lettrés mondains à la fin du XVIIème siècle, la scène des dons extraordinaires qui donne lieu à un véritable topos. Dotés dès leur plus jeune âge de toutes les qualités physiques et morales, les héros de nos contes du XVIIème siècle sont donc par définition exceptionnels en tout, capables d'affronter des épreuves surhumaines et d'accomplir des missions impossibles. Parfois même, ces êtres quelque peu exceptionnels portent les stigmates de ce caractère singulier. Dans le conte intitulé *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri* [3, p. 343–406], Madame d'Aulnoy met en scène des enfants pourvus d'une beauté incroyable et qui exhibent sur leur front une marque de naissance qui les distingue du commun des mortels. Ces deux beaux garçons et leur sœur arborent dès leur venue au monde une brillante étoile sur le front et une riche chaîne d'or autour de leur cou. Mais il ne s'agit pas en l'occurrence d'une trouvaille de la conteuse. Ce récit correspond au conte-type 707 déjà évoqué et intitulé *Les Trois fils d'or* dans le classement de Delarue-Tenèze: ces enfants extraordinaires ont des frères et sœurs aussi bien en Afrique de l'Ouest qu'en Kabylie. Rabah Belamri, dans sa version de *La Fille du forgeron* [1, p. 52] déjà évoquée reprend la même trame narrative et nous raconte la longue quête de ces enfants extraordinaires «un garçon qui aurait une tempe d'argent et l'autre d'or, un garçon dont les dents seraient des perles et des diamants et une fille qui serait plus éblouissante que le soleil».

Différents des autres, ces enfants extraordinaires, en quelque sorte surdoués et précoces, ont donc du mal à s'intégrer dans le groupe enfantin. Ainsi

s'explique très souvent le fait que ces parangons de vertu et de beauté suscitent la jalousie et que l'on aboutisse au topos de l'enfant martyre ou du moins martyrisé par ses frères. Ainsi la troupe des Cendrillons et de ses sœurs est innombrable et fort répandue dans le vaste monde. L'Enfant Terrible du Niger, cher à Boubou Hama [5, p. 72–78], à son tour part à la conquête du pouvoir et d'un statut social. Une fois de plus, sa naissance de cet «enfant-doigt», de cet «enfant vert» est décrite comme extraordinaire, fruit non pas de l'opération du Saint Esprit mais d'une simple imposition de Dieu :

> Une femme se lamentait toujours de ne pas avoir d'enfant. Elle pria Dieu de lui en donner un, même si c'était par une simple imposition du doigt. Dieu lui accorda cette grâce. Le miracle eut lieu, la femme accoucha d'un garçon qu'on nomma «l'enfant-doigt» [5, p. 72].

Bien loin de ces descendants quelquefois inespérés dans tous les sens du terme, il existe cependant un récit original sur ce thème de l'enfant-roi ou plutôt en l'occurrence du roi-enfant aux pouvoirs extraordinaires, qui semble assez proche au demeurant de certaines formes d'utilisation des récits des griots africains et plus particulièrement des griots royaux au service du pouvoir ou d'une lignée. Il s'agit d'un conte écrit par Préchac qui est un contemporain de Charles Perrault et qui utilise le conte ou le détourne pour faire l'éloge d'un enfant-roi; c'est donc, en l'occurrence, une subversion du conte et du personnage du petit surdoué. On passe donc de l'enfant surdoué à l'enfant-roi dont la double naissance, (naissance et renaissance) est extraordinaire. Préchac en 1698 publie un recueil intitulé *Contes moins contes que les autres*. Dans ce recueil se trouvent deux contes: *Sans Parangon* [9, p. 356–461] et *La Reine des fées* [9, p. 419–461]. Le titre du recueil est déjà révélateur C*ontes moins contes* laisserait entendre que la réalité peut rejoindre la fiction, voire la dépasser. L'on retrouve ainsi les hésitations du romanesque de l'époque dont l'une des tentations était de se réfugier dans une forme de réalisme historique. Réalité et fiction pouvaient alors se confondre. Or l'utilisation du conte pouvait apparaître comme une forme de réponse car le merveilleux implique en lui-même un univers imaginaire. Mais il est vrai aussi que les contes de fées sont le reflet d'une époque et d'une façon de vivre qui correspondait au vécu de l'élite des mondains vivant dans l'orbite de Louis XIV et au cercle des lecteurs potentiels. L'ambiguïté demeure donc. *Sans Parangon* est une

véritable allégorie qui se déploie dans l'ensemble du texte et dont l'objectif essentiel est la louange du Roi Soleil.

Reprenant la traditionnelle séquence des dons dans les contes populaires, Préchac nous met en scène une méchante fée nommée Ligourde qui prédit au baptême de la princesse Belle-Main que celle-ci épousera un prince qui aime les oiseaux, qu'elle connaîtra une longue stérilité et que ses parents eux-mêmes combattront contre elle. La malédiction s'étendra aussi sur son fils. L'allusion à la régente est évidente et c'est donc bien de son fils, Louis, dont il s'agit. C'est alors qu'une bonne fée, Clairance, intervient pour rétablir la situation d'une manière quelque peu invraisemblable. Lorsque la reine nommée Belle Main devient grosse, elle rend sa grossesse invisible de sorte qu'elle accouche d'un fils sans le savoir. La fée confie alors l'enfant à une reine prisonnière d'un charme, originaire de Chine: Belle Gloire. Celle-ci éduque l'enfant de manière à en faire un prince idéal pourvu de toutes les compétences dignes d'un grand monarque. Elle fait surgir par magie mille soldats, ce qui permet au jeune prince de s'exercer à l'art de la guerre. Elle le dote d'un conseil de sages pour qu'il discute avec eux et qu'il apprenne à gouverner. Elle lui donne aussi une baguette magique qui lui permet d'exercer ses talents artistiques et de construire pour la fée un palais magnifique en tous points semblable à Versailles avec une galerie des glaces, des jardins, des jets d'eau. Le prince Sans Parangon vit donc ainsi jusqu'à l'âge de vingt et un ans sous la protection de la fée Clairance et sous l'influence de la princesse Belle-Gloire à qui il s'efforce de ne jamais déplaire. Les deux personnages de Ligourde et de Clairance incarnent l'ambivalence du féminin, l'une étant plutôt assimilable à la sorcière, jeteuse de sorts, l'autre étant la représentation de la bonne fée protectrice. La fée remporte enfin Sans Parangon chez sa mère. La reine accouche donc de nouveau d'un prince pour le moins désiré par le peuple qui s'impatientait de cette longue stérilité. Le nouveau-né est bien entendu présenté comme un enfant extraordinaire plus développé sur tous les plans que tous les autres nourrissons. On peut s'interroger à son propos sur les vertus de l'inné et de l'acquis! «On s'aperçut qu'il avait des dents, la fée ayant oublié de les lui enchanter» [9, p. 378]. Or cet épisode pour le moins surprenant est une allusion précise à la naissance de Louis XIV pour qui les historiens rapportent qu'on eut en effet du mal à trouver des nourrices, compte tenu du fait qu'il serait né avec une dent! Bref, le prince Sans Parangon, le bien nommé, sait déjà tout, car il se souvient de l'instruction reçue dans une vie antérieure. Belle-Gloire qui devait, suivant la prophétie, le

poursuivre de ses exigences, le pousse à faire la guerre en hiver et avec peu de troupes, entre autres choses. Sans Parangon remporte pourtant la victoire: il s'agit en l'occurrence d'une allusion directe à la campagne de Franche-Comté menée par Louis XIV. Il lui faudra aussi assiéger une place-forte tous les jours, renoncer aux conquêtes trop faciles, protéger les sciences et les arts, créer des manufactures et bien entendu bâtir un superbe palais. Mais c'est ainsi que «la réputation de Sans Parangon, ses actions héroïques et ses grandes vertus, allèrent aussi loin que la lumière du Soleil» [9, p. 403].

Cette dernière référence souligne, s'il en était encore besoin, que Sans Parangon, l'inégalable dans le souci de la perfection n'est bien entendu que le double de Louis XIV. Préchac était d'ailleurs un courtisan qui jouissait de la protection du duc d'Orléans et qui joua un rôle important dans l'introduction de la mode féerique auprès du roi. Derrière chacun des épisodes du conte se cache en fait une allusion précise aux grands événements du règne. La politique de conquête du roi y est présentée comme une contrainte à laquelle il ne saurait échapper tandis que la malédiction de l'oiseau jaune qui engage plusieurs rois à la guerre rappelle la ligne d'Augsbourg, qui marqua profondément les contemporains. Le palais construit par Sans Parangon avec un bras de mer correspond à Versailles et son canal, et le petit château de porcelaine qui le prolonge évoque le Trianon. On pressent dans cette œuvre courtisane, une hésitation latente entre réalisme et idéalisme. La fin du conte marque d'ailleurs un retour au merveilleux de la fable. Belle Gloire toujours insatiable envoie le jeune prince conquérir la Toison d'Or afin de pouvoir s'en revêtir le jour de ses noces. Sans Parangon, aidé d'un capitaine courageux, arrive à vaincre les farouches gardiens de ce trésor mythique, c'est à dire les cyclopes car «le seul effroi de son nom avait intimidé les cyclopes» [9, p. 413]. Chez Préchac, la récupération du mythe de la Toison d'Or n'a de sens qu'au service d'un nouveau type de création imaginaire ancré dans le siècle de Louis XIV dont il chante la grandeur. En fin de compte, les cyclopes sont bel et bien vaincus par le jeune Sans Parangon, double allégorique du roi. On perçoit donc à cette époque charnière entre le XVIIème et le XVIIIème siècle comme une hésitation non seulement dans le domaine du romanesque mais encore dans le domaine du merveilleux entre tradition populaire et culture savante.

Enfants surdoués, voire enfants-rois ou rois-enfants peuplent donc les contes de fées, mais il arrive aussi que les fées perturbent ce processus de procréation assistée. Ainsi Mme d'Aulnoy, avec une forme d'humour qui caractérise

cette grande conteuse qui joue avec le conte au point de provoquer le rire sardonique des fées, explique que les fées sont inconséquentes et peuvent faire n'importe quoi ! Dès le début du conte *Le Serpentin vert,* il est dit «que le pouvoir des fées raccommodait presque toujours ce que la nature avait gâté, mais quelquefois aussi, il gâtait bien ce que la nature avait le mieux fait» [4, p. 525]. En effet, en l'occurrence, l'une des filles issues de la procréation fériquement assistée hérite du don de devenir de plus en plus belle tandis que l'autre, sans aucune raison, est condamnée à être de plus en plus laide! On peut passer ainsi de l'enfant surdoué à l'enfant sous-doué, voire à l'enfant monstrueux ou sauvage ! Signalons au passage que de manière universelle et au fil des siècles, le thème de «l'Enfant sauvage» correspond à une réalité à la fois historique et sociologique dont le cas de Victor de l'Aveyron donnera encore, au XVIIIème siècle, une vivante illustration. Mais c'est aussi le fruit d'une tradition littéraire qui remonte à l'antiquité gréco-latine. De plus, dans l'univers des contes, on évoque souvent l'histoire d'enfants abandonnés dans la forêt et livrés aux bêtes sauvages pour des raisons de grande misère économique. Il n'est donc pas étonnant que dans les récits de Mme d'Aulnoy qui se situent à la fin du règne de Louis XIV et qui se veulent une forme d'appropriation littéraire des contes, le thème apparaisse. En parcourant les deux recueils que constituent *Les Contes des fées* et *Les Contes nouveaux ou les fées à la mode*, il apparaît que trois contes traitent ce topos d'une manière qui relève à la fois de la métamorphose du folklore dans les sphères littéraires et d'une forme d'écriture subversive qui pourrait annoncer certains mythes du XVIIIème siècle, tels que celui du «Bon Sauvage».

Le premier conte, *L'Oranger et l'abeille* [4, p. 243–276], au sein du premier recueil se présente de manière indépendante sans nouvelle-cadre. Il raconte les aventures de la princesse Aimée, fille du souverain de l'île heureuse, qui, lors d'une promenade en mer, subit une terrible tempête. La nourrice et les matelots périssent tandis que le nourrisson, livré aux flots déchaînés dans son berceau finit par échouer sur un rivage. Il est alors recueilli par un peuple d'ogres assimilables à une tribu d'hommes anthropophages qui le caressent «d'une manière si humaine que c'était une espèce de miracle» [4, p. 245] et qui le confient à la plus belle biche de la forêt pour l'allaiter, tandis que les «ogrichons» le bercent. L'enfant grandit et devient une belle jeune-fille dont la destinée est d'épouser l'héritier de ce peuple. L'abandon du nouveau-né est donc involontaire et le début de ce récit correspond à plusieurs traditions littéraires. Celui-ci reprend, en effet, le topos de l'enfant recueil-

li par une bête plus ou moins sauvage, l'histoire de la louve romaine étant célèbre. Mais il s'assimile aussi à la tradition des romans baroques à laquelle Mme d'Aulnoy aime à s'adonner dans ses œuvres romanesques, y compris dans les récits-cadres des contes. On retrouve ainsi pour le plaisir du lecteur initié l'incontournable épisode de la tempête. Cependant on pourrait évoquer aussi le récit mythique et biblique de Moïse abandonné au flux du Nil et sauvé par la fille du pharaon. On assisterait donc, comme souvent chez Mme d'Aulnoy, à une sorte de création par amalgame de sources diverses dans le creuset d'une recréation personnelle.

Le deuxième conte qui reprend ce motif est intitulé *La Princesse Carpillon* [3, p. 1–56]. Il apparaît en tête du second recueil et se présente lui aussi de manière indépendante sans la présence d'une nouvelle-cadre. Cette fois, l'abandon du nouveau-né est le fruit d'un acte volontaire. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le titre, ce n'est pas la princesse Carpillon qui subit ce triste sort: elle-même connaîtra l'épreuve de la fausse noyade caractéristique du romanesque baroque, mais à un âge plus avancé. C'est un jeune prince issu d'un remariage qui est ainsi la victime d'un frère aîné, le prince Bossu, personnage à la fois odieux et cruel qui, gagnant la confiance de la nouvelle reine, enlève le nourrisson et le confie à un homme de main pour qu'il soit abandonné nu et sans défense aux bêtes féroces de la forêt. En fait, l'enfant est laissé en haut d'un rocher et recueilli par des aigles qui le protègent et le nourrissent. Une fois encore, la tradition du roman baroque semble avoir influencé l'écriture de Mme d'Aulnoy, laquelle multiplie au sein de son récit les fausses morts, les usurpations d'identité, les enlèvements: c'est ainsi que le jeune enfant porte par exemple un signe de reconnaissance, en l'occurrence une sorte de marque de naissance qui lui permettra de faire reconnaître sa véritable identité et de triompher de tous les obstacles. Mais on retrouve aussi dans ce conte la tradition des animaux protecteurs et «l'aigle, est-il dit, exerça mieux le droit d'hospitalité que bien des gens ne le savent faire. Elle se mit proche de son nourrisson, elle étendit ses ailes et le réchauffa» [3, p. 6].

Le troisième conte intitulé *Le Prince marcassin* [3, p. 429–471] correspond à une version différente du thème. Il faut remarquer tout d'abord que ce conte est un récit encadré et qu'il se situe à la fin du second recueil. Le système de la nouvelle-cadre invite donc à une lecture à plusieurs niveaux, au fil des effets de miroir parfois déformants qui s'instaurent entre récit principal et récit secondaire. C'est au sein du *Nouveau gentilhomme bourgeois* [3, p. 131–162, 208–214, 271–279, 334–342, 407–427, 472–482, 523–538] qu'apparaît l'histoire de ce marcassin attribuée à l'in-

vention d'une femme jeune mariée, Madame de Lure. Celle-ci est racontée dans un cercle social de province décrit de manière souvent burlesque et peuplé de Précieuses quelque peu ridicules. Or ce récit présente bien un personnage qui est une sorte d'homme sauvage. Il faut se souvenir, en effet, que dans la cartographie de cette époque, on représentait, dans l'espace réservé approximativement au continent africain, les habitants sous la forme d'hommes-cochons. Le héros, en l'occurrence, est bien décrit comme une sorte de sauvageon égaré dans la cour la mieux polie du monde. Il connaît d'ailleurs la même éducation que les enfants des rois et se comporte en jeune prince. Ce récit reprend cependant une autre tradition littéraire sous une forme quelque peu détournée, celle du fiancé-animal. Il se rapproche du *Roi-porc* de Madame de Murat et reprend les *Piacevoli Notte* de Straparole [3, p. 439].

Au-delà de la reprise de traditions littéraires diverses, il convient cependant de s'interroger aussi sur le traitement personnel infligé par notre conteuse à ce thème de l'Enfant sauvage. Or on constate, dans tous les récits évoqués, une volonté d'idéalisation de la réalité. Le portrait qui nous est fait de ces enfants sauvages est le plus souvent hyperbolique. L'héroïne de *L'Oranger et l'abeille* est ainsi appelée «la belle sauvage». Le portrait physique est des plus flatteurs.

> Elle s'était fait un habit de peau de tigre, ses bras étaient demi-nus, elle portait un carquois et des flèches sur son épaule, un arc à sa ceinture, ses cheveux blonds n'étaient attachés qu'avec un cordon de jonc marin et flottaient au gré du vent sur sa gorge et sur son dos. Elle avait aussi des brodequins du même jonc... [4, p. 248].

On retrouve dans ce portrait les normes esthétiques de la fin du XVIIème siècle mais ce qui est particulièrement caractéristique, c'est la référence implicite à l'antiquité, la jeune fille étant supposée surpasser la beauté de Diane elle-même. L'idéal d'une pâle carnation n'échappe point à l'œil vigilant de Mme D'Aulnoy qui s'empresse de préciser que «le soleil faisait sur son teint l'effet qu'il produit sur la cire, il le blanchissait et l'air de la mer ne le pouvait noircir» [4, p. 248]. N'y aurait-il point quelque supercherie féerique cachée sous ce teint de nacre si prisé à l'époque? Le portrait moral ne saurait être que le reflet de cette perfection physique. Au XVIIème siècle, dans la littérature, beauté et bonté vont toujours de pair. Bien qu'élevée par des êtres primitifs et cruels, la jeune-fille est donc parfaitement généreuse en raison d'un bon naturel teinté d'un certain aristocratisme. Elle n'imite donc pas les mœurs des naufrageurs qui l'entourent.

> Lorsque le temps était rude et qu'elle pouvait croire que la mer avait jeté des malheureux sur le rivage, elle s'y rendait soigneusement pour les secourir et pour faire en sorte qu'ils n'avançassent point jusqu'à la caverne des ogres [4, p. 248].

C'est d'ailleurs ainsi qu'elle rencontrera le jeune prince Aimé, son cousin, qui échouera lui aussi, comme par hasard, sur la même plage. Bien qu'élevée par des ogres, un tel parangon de beauté et de bonté ne saurait, par conséquent, avoir le même mode alimentaire que les anthropophages qui l'entourent. C'est donc du produit de sa chasse que survit cette nouvelle Diane: «Elle ne mangeait jamais que ce qu'elle prenait à la chasse ou à la pêche» [4, p. 248]. Peut-être Mme d'Aulnoy suggère-t-elle ainsi l'existence d'une société primitive supérieure à celle incarnée par les ogres, société de cueillette et de chasse selon un idéal somme toute assez proche de la littérature pastorale. Quant au héros du conte intitulé *La Princesse Carpillon,* il n'a rien à envier à «la belle sauvage» Le portrait en est tout aussi hyperbolique.

> L'Amour que l'on dépeint si parfait, l'était moins que le jeune prince. Les ardeurs du soleil ne pouvaient ternir les lis et les roses de son teint. Tous ses traits avaient quelque chose de si régulier, que les plus excellents peintres n'auraient pu en imaginer de pareils. Ses cheveux étaient déjà assez longs pour couvrir ses épaules, et sa mine si relevée, que l'on n'a jamais vu dans un enfant rien de plus noble et de plus grand [3, p. 7].

On retrouve les mêmes stéréotypes dans la description de cette beauté masculine que dans le portrait féminin précédent. Le problème de la carnation semble récurrent et la blancheur du teint est la marque incontournable d'une certaine condition sociale. L'emploi des superlatifs va ici de pair avec l'emploi des subordonnées de conséquence, au point que l'on atteint l'expression de l'inégalable dans la perfection. Le critère du mode alimentaire est aussi le même. On refuse toute nourriture carnée, à plus forte raison la notion de nourriture crue.

> L'aigle <...> ne lui apportait que des fruits pour sa nourriture, faisant cette espèce de différence entre lui et ses aiglons, à qui elle ne donnait que de la chair crue [3, p. 7].

Le texte descriptif qui correspond au prince- marcassin est évidemment mois flatteur et celui-ci se voit affubler du titre de «crasseux marcassin» [3, p. 451]. Mais ce qui le rend ridicule n'est en fait qu'une absence d'adéquation entre sa nature véritable et la fausse apparence liée au monde de la cour, qu'on l'oblige à assumer.

> La reine <…> le couvrait de mille nœuds de nonpareilles couleur de rose, ses oreilles étaient percées, il avait une lisière avec laquelle on lui apprenait à marcher sur les pieds de derrière, on lui mettait des souliers et des bas de soie attachés sur le genou pour lui paraître la jambe plus longue… Enfin on lui ôtait autant qu'il était possible les manières marcassines [3, p. 433].

C'est donc une sorte de déguisement qui entraîne, en l'occurrence, le caractère ridicule du personnage que l'on oblige à contrarier un état de nature, lequel transparaît pourtant inéluctablement «à travers une petite odeur que l'on soutenait avec peine» [3, p. 443]. Le portrait deviendra différent lorsque le jeune prince sauvage retrouvera sa véritable identité mais celui-ci est cependant toujours présenté comme un jeune souverain en dépit de son aspect sauvage et il est dit qu'il avait le «regard fier et le commandement absolu» et qu'il «était né avec esprit supérieur et un courage intrépide» [3, p. 435]. Le processus d'idéalisation va donc de pair avec un certain aristocratisme chez Mme d'Aulnoy. Force est de constater, en effet, que tous ces enfants sauvages n'appartiennent, en aucune manière, au peuple ou à une classe sociale défavorisée. Tous sont des princes et finiront par retrouver leur statut nobiliaire. Il faut aussi remarquer que le nourrisson, dans *La Princesse Carpillon* est recueilli par des aigles, animaux symboliques du pouvoir royal, qu'il sera élevé ensuite par des bergers qui ne sauraient être que des princes souverains déguisés. Le chef de ces pasteurs veillera lui-même à son éducation.

> C'était sous ce grand philosophe que le jeune prince étudiait. Il ne connaissait pas le rang de son maître et le maître ne connaissait point la naissance de son disciple, mais il lui voyait des inclinations si nobles, qu'il ne pouvait le croire un enfant ordinaire. Il remarquait avec plaisir qu'il se mettait presque toujours à la tête de ses camarades, avec un air de supériorité qui lui attirait leurs respects: il formait sans cesse de petites armées, il bâtissait des forts et les attaquait, enfin il allait à la chasse et affrontait les plus grands périls, quelques répré-

hensions que le berger pût lui en faire. Toutes ces choses lui persuadaient qu'il était né pour commander [3, p. 16].

On perçoit donc, dans ce texte, l'existence d'un préjugé nobiliaire exacerbé. Il est des enfants qui, même réduits, dès leur naissance, à l'état sauvage, sont nés pour commander tandis que d'autres sont nés pour obéir. Les activités et les jeux décrits correspondent d'ailleurs à l'éducation des jeunes nobles et même plus précisément d'un jeune roi. Ce phénomène d'anoblissement du thème de l'Enfant sauvage va ainsi de pair avec le processus d'idéalisation. On peut dès lors s'interroger au vu de telles affirmations sur le problème de savoir ce qui relève aux yeux de Mme d'Aulnoy de l'inné et de l'acquis dans la personnalité de ces enfants sauvages ! Mme d'Aulnoy pose pourtant de manière parfois fort novatrice le problème des premiers apprentissages fondamentaux et en particulier celui de l'acquisition du langage, sorte de nouvelle naissance et d'entrée dans la condition humaine.

Dans les trois contes, ce problème est, en effet, abordé avec des variantes intéressantes. L'héroïne de *L'oranger et l'abeille* parle «le jargon d'ogrelet», qualifié de «langage dur et barbare qui sonne si mal dans sa belle bouche» [4, p. 247, 251]. Mme d'Aulnoy conçoit donc que le développement langagier ne peut se faire que dans un processus d'interaction avec l'entourage immédiat. La langue des ogres est présentée comme une langue aux phonèmes quelque peu gutturaux et peu mélodieux mais il s'agit bien cependant d'une langue à part entière. La fonction symbolique est d'ailleurs parfaitement développée chez la princesse Aimée, laquelle communiquera avec son cousin Aimé, lorsqu'il échouera à son tour sur le rivage des ogres selon un langage de signes. Tous deux se retrouvent en fait en situation de langue étrangère. Chacun, est-il dit, «en sa langue se jurait une foi réciproque et un amour éternel» [4, p. 259]. Le système des signes et la communication gestuelle de la tête et des mains prennent le relais du dialogue verbal dans une sorte de traduction. Une communication s'instaure ainsi entre les deux amants d'une manière somme toute efficace, ce qui permet à la princesse Aimée de prévenir le prince des dangers que lui font courir les ogres et de le sauver. On pourrait donc s'attendre à ce que chacun des deux personnages finisse par apprendre la langue de l'autre à coup d'imprégnation et d'interaction langagière. Mais Mme d'Aulnoy préfère, cette fois, escamoter le problème de l'apprentissage des langues étrangères en usant de la célèbre baguette magique. Aimée s'empare, en effet, de cet instrument merveilleux et son premier souhait est de parler la langue de celui qu'elle aime.

> Elle courut dans la caverne où Tourmentine couchait, elle chercha la baguette qui était cachée dans le fond d'un trou et, lorsqu'elle la tint, elle s'écria: «Je souhaite au nom de la royale Truffio, de parler le langage de celui que j'aime» [4, p. 261].

Le problème de l'apprentissage de la langue, problème crucial au niveau des enfants sauvages, est de nouveau posé dans *La Princesse Carpillon*. L'enfant recueilli par des aigles ne parle pas. Il crie et reproduit les bruits des oiseaux. La fée elle-même n'y peut rien, cette fois, malgré son pouvoir magique.

> Elle lui fit mille caresses, elle l'embrassa et l'assit sur ses genoux et lui parlait. Elle savait bien néanmoins qu'il n'entendait aucune langue et qu'il ne parlait point. Il faisait des cris de joie et de douleur, il poussait des soupirs et des accents qui n'étaient point articulés, car il n'avait jamais entendu parler personne [3, p. 12].

La dernière affirmation montre de la part de notre conteuse une position relativement moderne du développement langagier chez l'être humain. La solution trouvée dans ce second récit sera plus réaliste: ce n'est plus d'un coup de baguette magique que le problème sera résolu mais dans un processus normal d'échanges langagiers avec d'autres humains. Le jeune sauvageon est recueilli par des bergers et élevé comme leur enfant. En fait, ces bergers sont des princes qui ont fui la civilisation. Mais ce qui est aussi remarquable, c'est que cet apprentissage est confié à des femmes:

> Ses deux filles accoururent pour le voir, elles restèrent charmées de son incomparable beauté et des grâces qui paraissaient dans le reste de sa petite personne. Dès ce moment-là, elles commencèrent à lui apprendre leur langue, et jamais il ne s'est trouvé un esprit si joli et si vif: il comprenait les choses les plus difficiles avec une facilité qui étonnait les bergers de sorte qu'il se trouva bientôt assez avancé pour ne plus recevoir de leçons que de lui (le berger Sublime) [3, p. 14].

On peut donc parler à juste titre de l'apprentissage d'une langue «maternelle» car ces premiers soins sont bien confiés à des femmes, sans doute l'équivalent des nourrices de l'époque, tandis que la suite de l'éducation sera confiée à un homme dans le rôle de Mentor. On retrouve cependant dans ce texte un amalgame

assez peu clair entre ce qui relève de l'inné et ce qui relève de l'acquis: bien entendu, ce jeune prince, même réduit à l'état sauvage ne peut être que surdoué en vertu du préjugé nobiliaire déjà évoqué. Quant au prince Marcassin qui a l'apparence d'un homme sauvage mais garde cependant lui aussi cette supériorité liée à une naissance de haut rang, le problème de l'apprentissage langagier ne se pose pas. Elevé parmi les humains, il parle donc normalement:

> Marcassin commença de parler comme font tous les enfants: il bégayait un peu. Mais cela n'empêchait pas que la reine n'eût beaucoup de plaisir à l'entendre, car elle craignait qu'il ne parlât de sa vie [3, p. 434].

.

Une fois de plus, il s'agit bien d'une éducation qui relève d'abord des femmes et de la notion de langue maternelle. Le jeune prince a d'ailleurs été confié à six nourrices «dont il y en avait trois sèches à la mode d'Angleterre» [3, p. 432]. Ensuite, c'est aussi à des hommes que son éducation sera confiée. Le thème de l'Enfant sauvage est donc pour Mme d'Aulnoy l'occasion de poser les problèmes d'éducation. En cette fin de siècle, à une époque où l'enfant n'occupe pas encore une place privilégiée au sein de la société, à une époque où Madame de Maintenon va mettre en place l'expérience de Saint-Cyr, les contes pourraient être le véhicule de conceptions novatrices, voire quelque peu subversives. Le thème de l'Enfant sauvage semble donc au-delà des problèmes d'éducation, être le prétexte d'une remise en cause plus profonde de la société du grand siècle. Au sein des trois contes que nous avons privilégiés, Mme d'Aulnoy fait à plusieurs reprises preuve d'un certain esprit de résistance à l'égard d'une civilisation moderne qu'elle présente comme pervertie par rapport à l'antique simplicité d'une vie rustique ou primitive dont jouissent les enfants sauvages. Cet éloge d'une vie proche de la nature est une sorte de critique à peine voilée de l'excellence même du siècle de Louis XIV. Alors que la civilisation contemporaine devait être considérée comme la référence absolue, on trouverait ainsi dans ces histoires d'enfants sauvages, telles que nous les raconte Mme d'Aulnoy, une forme de subversion de l'ordre royal. On y perçoit même ainsi la mise en valeur, en une sorte de contre-point, de la description idéalisée du retour à un état proche de la nature, loin des fastes et de l'hypocrisie de la cour. On constate, à plusieurs reprises, cette notion d'écart qui correspond à une époque de «crise de la conscience européenne» [7]. Celle-ci se manifestera, quelques années plus tard, dans la contre-société des Troglodytes, illustrée par Montesquieu dans *Les Lettres persanes.*

Le thème de l'Enfant sauvage, au-delà d'une réalité historique et sociale, au-delà d'une tradition littéraire, serait ainsi dans les contes de Mme d'Aulnoy une première forme d'apparition du mythe du Bon Sauvage**.** Le portrait déjà cité de l'héroïne de *L'Oranger et l'abeille* est révélateur. Il est bien dit que «la princesse Aimée ne laissait d'avoir d'aussi bons principes de douceur et de naturel que si elle avait élevée dans la cour de l'univers la mieux polie» [4, p. 248]. Cette cour rappelle étrangement Versailles qui se trouve ainsi mis sur un pied d'égalité avec un état naturel et sauvage, ce qui représente un écart certain par rapport aux panégyriques habituels du grand siècle considéré de manière officielle comme l'apogée de l'évolution de l'humanité. Ce rapport d'égalité marqué par le «aussi… que» laisse même place à un rapport de supériorité dans la suite du texte. La jeune sauvageonne surpasse donc les nobles dames vivant dans l'orbite de la cour. Le même thème revient de manière récurrente dans les autres récits. Dans *La Princesse Carpillon*, l'épisode de l'abandon du nourrisson qui se trouve recueilli par des aigles devient un nouveau prétexte à l'éloge d'une vie rustique proche de l'état naturel et présentée comme supérieure à la vie civilisée. Les comparaisons tournent souvent en faveur de l'espèce animale, considérée comme plus proche de l'état de nature et échappant à la cour dépeinte, en revanche, comme un monde de fourberies, de luttes d'influence pouvant mener jusqu'au meurtre d'un enfant. Ce n'est pas un hasard si ce sont des bergers, qui représentent une forme de civilisation humaine primitive, qui prendront le relais de l'aigle dans l'éducation du jeune prince. Ce principe de supériorité d'une vie à l'état sauvage apparaît de nouveau dans *Le Prince marcassin*. Le héros finit par fuir le monde de la cour où règne l'hypocrisie et se réfugie dans la forêt en compagnie de la jeune-fille qu'il aime et qui est invitée à retourner elle aussi à l'état sauvage. C'est une remise en cause profonde de la société qui trouvera une expression plus ouverte encore au XVIIIème siècle, mais la brèche est ouverte et dans la description de la vie idyllique de ces enfants sauvages ou redevenus sauvages, c'est toute une conception de la société qui est en cause. Le thème de l'Enfant sauvage devient ainsi sous la plume de Mme d'Aulnoy, l'occasion d'une forme d'écriture de subversion qui préfigure ce que sera le mythe du Bon Sauvage et l'idéal d'un retour à une vie proche de la nature, somme toute assez proche des visions de Rousseau.

Le thème de l'enfant surdoué est donc fréquent dans les contes merveilleux du siècle de Louis XIV, reprenant une tradition à la fois littéraire et populaire. Il peut même se confondre en un panégyrique du souverain sous la plume de

Préchac qui met en scène un enfant-roi. Mais dans les contes de Mme d'Aulnoy, il devient à travers l'enfant sauvage l'occasion d'une forme de détournement. A travers la description idéalisée de ces enfants, lesquels n'ont bien entendu rien à voir avec la réalité historique et sociologique, se cachent, d'une manière à peine voilée une forme de subversion en ce qui concerne les problèmes de l'éducation et une certaine vision d'une organisation sociale idéale. Le conte, genre ouvert par excellence, permet une expression novatrice sur le plan de l'initiation sexuelle, présentée d'une manière fort libre à travers le prisme du retour à un état naturel. Il devient aussi le cadre privilégié des premiers balbutiements du mythe du Bon Sauvage. Les Troglodytes de Montesquieu pourraient bien être les premiers héritiers d'une descendance innombrable sur le plan littéraire. Dans le domaine des contes, le thème sera aussi repris dès le XVIIIème siècle, par Madame de Lubert qui écrira l'histoire de *La Princesse Lionette et le prince Coquerico* [10, p. 1–104]. *C*elle-ci est recueillie par des lions qui la confient ensuite à des bergers, lesquels voient un jour à leur porte «un lion d'une grandeur et d'une force prodigieuse, avec une lionne égale en force et en beauté, qui portait sur son dos une petite fille d'environ cinq à six ans, qui en descendit dès qu'elle vit la vieille et qui vint l'embrasser… elle était toute nue. Ses cheveux blonds seulement descendaient sur ses épaules, et sous le sein droit, elle portait une couronne bien marquée».

On perçoit bien, dès ce portait introductif, la présence de points communs avec les créatures de Mme d'Aulnoy, y compris au niveau d'un certain aristocratisme. Madame Leprince de Beaumont, elle-même préoccupée par les problèmes d'éducation, nous racontera, à la fin du siècle des Lumières, *Le Prince Fatal et le prince Fortuné* [11, p. 782–787]. Le premier est abandonné par ses parents et confié à une nourrice qui, ayant enveloppé le pauvre prince dans une mauvaise jupe le porta dans un bois, où il y avait bien des bêtes sauvages, et le mit dans un trou, avec trois petits lions, pour qu'il fût mangé. Mais la mère de ces lions ne lui fit point de mal, et au contraire, elle lui donna à téter, ce qui le rendit si fort, qu'il courait tout seul au bout de six mois. Celui-ci, élevé loin de la cour, deviendra bien entendu un parangon de sagesse et de vertu, à l'inverse de son frère, lequel élevé sous les lambris des palais deviendra un monstre de corruption et de cruauté. Parodiant la fin traditionnelle des récits féeriques, telle qu'elle s'imposera au XIXème siècle, on pourrait donc dire qu'Aimée, la belle sauvage et le prince Aimé de Mme d'Aulnoy «se marièrent et eurent beaucoup d'enfants!» Au XXIème siècle, de nouvelles créatures voient aussi le jour sous forme de pro-

création assistée, non plus par les fées mais par quelques enchanteurs dotés de nouvelles technologies dont les sirènes retentissent à l'heure de la mondialisation.

References

1 Belamri R. Les Graines de la douleur. *Contes de l'est algérien*. Paris, Publisud, 1982, pp. 52–64. (In French)

2 Cherbi Moh, Deslot T. *La Kahena, reine des Berbères*. Casablanca, La Croisée des chemins, 2002. 45 p. (In French)

3 D'Aulnoy M.-C. *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998. Vol. 2. 577 p. (In French)

4 D'Aulnoy M.-C. *Les Contes des Fées*. Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997. Vol. 1. 604 p. (In French)

5 Hama B., Keletegui M. *Contes du Niger*. Paris, F. Nathan, 1984. 127 p. (In French)

6 Hamdane H. *Sarraouina, la reine magicienne du Niger*. Paris, Cauris éditions, 2004. 24 p. (In French)

7 Hazard P. *La Crise de la conscience européenne 1680–1715*. Paris, Fayard, 1989. 454 p. (In French)

8 Kesteloot L., Jolivet J. *Soundiata, l'enfant-lion*. Paris, Casterman, 1990. 107 p. (In French)

9 *Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux, 41 vol. ornés de figures*. Genève, Barde, Manget & Compagnie, 1785. T. 5. 495 p. (In French)

10 *Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux, 41 vol. ornés de figures*. Genève, Barde, Manget & Compagnie, 1785. T. 33. 417 p. (In French)

11 *Le Cabinet des fées, contes choisis et présentés par Elisabeth Lemirre*. Paris, Ph. Picquier, 2000. 1023 p. (In French)

12 Meyer G. *Contes du Pays malinké*. Paris, Karthala, 1987. 234 p. (In French)

13 Quenum M. La Légende des Baoulés. *Trois Légendes africaines*. Paris, Présence africaine, 1985, pp. 13–40. (In French)

УДК 821.111
ББК 83.3(4Вел)5

РЕЧЕВАЯ СТРАТЕГИЯ В «КОРОЛЕ ЛИРЕ» (О ПУТЯХ СТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ)

© 2019 г. И.О. Шайтанов
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия;
Российская Академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 20 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127

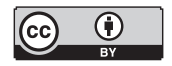
Аннотация: Заключительные слова трагедии «Король Лир» и особенно первые из четырех рифмующихся строк: «The weight of this sad time we must obey; / Speak what we feel, not what we ought to say», — не раз провоцировали обсуждение по нескольким поводам: почему в изданиях кварто и фолио они отданы разным персонажам и независимо от того, кто их произносит, как их понимать? Не так часто, но их соотносили с изначальной ситуацией действия и с отказом Корделии говорить о своей любви к отцу. В настоящей статье вопрос о речевой стратегии в «Короле Лире» решается в сопоставлении с группой поздних сонетов («сонеты 1603 года») и смещением речевой ситуации, ее конфликта в направлении рефлексии, inwardness, по выражению С. Гринблата. Ключевое слово в той группе сонетов — mind — приобретает не только новую значимость, но и регулярно употребляется, переходя из сонета в сонет. Возрастающая рефлективность становится важным знаком смены культурных эпох, и Шекспир был одним из первых, кто проблематизировал ее в сонетах и трагедиях.

Ключевые слова: «Король Лир», фолио, кварто, речевая стратегия, «сонеты 1603 года», *ought to*, внутренний мир, *mind*, *inwardness*, рефлексия, Л.Е. Пинский, С.С. Аверинцев.

Информация об авторе: Игорь Олегович Шайтанов — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Центр современных компаративных исследования ИФИ, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 ГСП-3, г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Российская Академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), проспект Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия.

E-mail: voplit@mail.ru

Для цитирования: *Шайтанов И.О.* Речевая стратегия в «Короле Лире» (о путях становления культурной рефлексии) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 108–127. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127



SPEECH STRATEGY IN *KING LEAR* (ON THE TRENDS OF DEVELOPMENT IN CULTURAL REFLECTION)

© 2019. I.O. Shaytanov
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Received: January 20, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The final lines, especially the first two of the four rhymed lines, in *King Lear* have often evoked discussion and prompted the following questions: why are they attributed to different characters in the quarto and folio editions of the play and, no matter who utters them, how to interpret them? Sometimes, though not often, they were related to the initial situation of the tragedy and Cordelia's refusal to address the words of love to her father. In the present article, Cordelia's silence and the meaning of the final words are contextualized with the group of later sonnets ('sonnets of 1603') within the general movement of Shakespeare's speech strategy towards 'inwardness' (Stephen Greenblatt). The key word in this group of sonnets — mind — is loaded with new significance and circulates from sonnet to sonnet in a regular use. The deepening reflection is an important manifestation of the epochmaking turn in cultural history, and Shakespeare was among the first to problematize it in his sonnets and tragedies.

Keywords: *King Lear*, folio, quarto, speech strategy, 'sonnets of 1603', ought to, mind, inwardness, reflection, L.E. Pinsky, S.S. Averintsev.

Information about the author: Igor O. Shaytanov, DSc in Philology, Professor, Director of Research, Head of the Center of Contemporary Comparative Studies, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Ploshad 6, 125993 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Prospect Vernadskogo, 82, bld. 1, 119571 Moscow, Russia.

E-mail: voplit@mail.ru

For citation: Shaytanov I.O. Speech Strategy in *King Lear* (on the Trends of Development in Cultural Reflection). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 108–127. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127

В ряду архетипических сюжетов, которыми на рубеже XVI–XVII вв. открывается повествовательная традиция Нового времени, Сервантесу принадлежит пара — Дон Кихот и Санчо Панса. Галерея, предложенная Шекспиром, много разнообразнее, но если Сервантес создает неизвестную до него «сюжет-ситуацию» (Л. Пинский), то Шекспир неизменно опирается на то, что уже заложено в повествовательной памяти, как будто оправдывая утверждение, что он не придумывал сюжетов, но неизменно их заимствовал.

В таком утверждении, правда, отчетливо проступает все коварство слова «заимствовать», поскольку Шекспир заимствовал, меняя мотивировки, заново формируя сюжет. «Вечный сюжет» служил ему для контрастного его осовременивания. Шекспир как будто был уверен, что новизна нигде не обнаруживает себя столь наглядно, как в хорошо знакомом, скажем, явление рефлектирующего героя в «трагедии мести», в своем традиционном варианте менее всего предполагающей рефлексию, что и порождает недоумение в форме знаменитого вопроса: «Почему медлит Гамлет?» (см.: [5]).

А почему молчит Корделия? Если об этом и задумываются, то вопрос кажется куда проще, чем гамлетовская медлительность. В этом сравнении молчание Корделии ситуативно, в лучшем случае — отправная точка сюжета и трагическое предсказание его развития. Но все-таки, почему она молчит?

В первоисточнике у Гальфрида Монмутского ответ был недвусмысленным, как и намерение Корделии уклониться в изъяснении любви к отцу: «Младшая дочь Кордейла, понимая, что отца покорили льстивые уверения старших сестер, пожелала его испытать и порешила ему ответить иначе...» [2, с. 23].

И далее Кордейла вовсе не молчит, но не менее подробно, чем сестры говорили о своей любви, читает отцу мораль:

> Существует ли где, отец мой, такая дочь, которая могла бы мнить о себе, будто она любит отца более, чем отца? Не думаю, чтобы где-нибудь отыскалась такая, которая посмела бы подобное утверждать, если только ее к этому не побуждает намерение за лживыми словами скрыть правду. До сих пор я всегда любила тебя как отца, да и теперь мое чувство сохраняется во мне неизменным. А если ты домогаешься от меня чего-либо большего, то будь неколебимо уверен в моей любви и привязанности и прекрати расспросы свои. Ведь ты стоишь столько, сколько заключаешь в себе, и столько же любви я питаю к тебе [2, с. 23].

В старой английской пьесе *King Leir*, издание которой в 1605 г. должно было непосредственно предшествовать шекспировской пьесе, Корделла, хотя и не устраивает испытания отцу, не доходит до прямых ему упреков, но отчетливо ведет в качестве своего мотива — нежелание льстить. Ее сестры заранее предупреждены придворным (Skalliger) об испытании, которое предстоит, — посоревноваться в признании отцу, кто его больше любит, и не скрывают ни своего желания пропеть о любви, подобно сирене, ни своего презрения к самой отцовской затее:

> RAGAN: O that I had some pleasing Mermaid's voice...
> For to enchant his senseless senses with!
> Scene 2
> Регана. О если бы могла я, как сирена...
> Околдовать бессмысленный мозг его![1]

Корделия должна импровизировать, поскольку она не предупреждена. Она подает свою первую реплику в этой сцене — в сторону — после выступления Гонерильи (Gonorill): «O, how I do abhor this flattery!» (О, как мне ненавистна эта лесть)

После Реганы, когда отец совсем расчувствовался: «Did never Philomel sing so sweet a note» (Петь Филомела не могла б так сладко), Корделла, вто-

1 Подстрочный перевод строк из старого «Короля Лира» выполнен автором статьи. — *И.Ш.*

ря отцу, ведет свой мотив: «CORDELLA: Did never flatterer tell so false a tale» (Scene 3) (Сплести не смог бы льстец хвалу так лживо).

Сама она, как и у Гальфрида, говорить не отказывается, но — пусть и без интонации нравоучительного упрека — говорит (как скажет и шекспировская Корделия) о том, что любит отца так, как и подобает дочери:

> CORDELLA: I cannot paint my duty forth in words,
> I hope my deeds shall make report for me:
> But look what love the child doth owe the father,
> The same to you I bear, my gracious Lord.
>
> Scene 3
>
> Корделла. Как можно долг живописать словами?
> Надеюсь, обо мне дела расскажут.
> Любовь, какой дитя обязано отцу,
> К тебе питаю, благородный лорд.

Здесь — в старой пьесе — появляется мысль, отсутствовавшая у Гальфрида, но превратившаяся в основной мотив у Шекспира о том, что невозможно изобразить на словах то, что должно стать делом (deeds).

На этом фоне очевидно, как Шекспир изменил речевую партию Корделии в первой и ключевой сцене пьесы. Первая реплика трагического героя у Шекспира очень часто задает тон его характеру и роли. Этим камертонным словом для Корделии (произнесенным вслед риторическому объяснению Гонерильи) звучит «молчание»:

> Cordelia. *[Aside]* What shall Cordelia do? Love, and be silent ((Scene 1).

Так в тексте кварто (1608, 1619). В тексте фолио (1623)[2]: «What shall Cordelia speak?»

2 Современный текст трагедии, восходящий к кварто, приводится по изд. Penguin Classics (first publ. 1972): Edited by Stanley Wells on the basis of the text prepared by Gary Taylor; текст, восходящий к фолио, по изд. Oxford World's Classics (first publ. 2000): Edited with a Commentary by George Hunter, and with an Introduction by Kiernan Ryan.

Здесь нет сложной смысловой задачи, и русские переводчики лишь варьируют мысль и стиль. Те, кто ориентированы на текст фолио — с глаголом «сказать», не укладываются в объем одной строки:

Б. Пастернак: А что Корделии сказать? Ни слова.
Любить безгласно.

Г. Кружков следует за Пастернаком, переписывая (нельзя сказать, что к улучшению), — это его переводческая стратегия:

А что сказать Корделии? Молчи.
Люби без слов.

Любопытно, что перевод Г. Кружкова, параллельно данный для обоих вариантов текста, по крайней мере в данном месте не замечает разности, существующей в кварто и фолио.

Тем, кто обошелся без глагола говорения, легче уложиться в строку, но теснота все равно ощущается, и О. Сорока для краткости разрывает любовь и молчание: «Как быть Корделии? Любить. Молчать».

Следующий комментарий Корделии про себя следует за выступлением Реганы:

Cordelia *[Aside]* Then poor Cordelia!
And yet not so; since, I am sure, my love's
More richer than my tongue.
Scene 1

Пастернак точен и краток (даже в сравнении с оригиналом), и замечательно афористичен:

О, как бедна я! Нет, я не бедна —
Любовью я богаче, чем словами.

Кружков и здесь Пастернаку вторит, переписывая, результат плачевен (или двусмысленно смехотворен):

Кто любит сердцем, а не языком,
Тот чувствами богаче, чем словами.

И, наконец, когда наступает черед Корделии заговорить (все предшествующие реплики были для себя — *aside*), в ответ на вопрос отца она дважды повторит слово, ставшее лейтмотивом всей трагедии: «Nothing». Слово, столь трудное для перевода на русский язык, поскольку «ничего» звучит слишком разговорно и не нагружено смыслом, а «ничто» слишком напыщенно в своей философической значительности.

Лишь после этого отказа говорить и предшествующих ему признаний про себя о невозможности сказать шекспировская Корделия подхватывает и даже развивает мысль старой трагедии о том, что ее любовь к отцу такова, какой ей быть и должно, но не может быть больше того: она не может отдать отцу всю свою любовь, поскольку, выйдя замуж, должна будет разделить ее между отцом и мужем. Хотя, в отличие от старой трагедии, шекспировская Корделия обходится без наставления и испытания отцу, Лир разразился гневом, а все дальнейшее течение сюжета стало для него (и в параллель к нему для графа Глостера) осознанием различия между внешним и внутренним, зримым и открытым лишь для душевного прозрения.

В трагедии о Лире Шекспир далеко не впервые открыл для себя то, что еще в отношении хроники «Ричард II» Стивен Гринблат оценил, как шаг «к способности репрезентировать внутренний мир (inwardness)» [8, p. 301]. «Король Лир» — не первая, но важнейшая для Шекспира пьеса в овладении, в осмыслении этой способности, которая здесь позволила переформулировать старый сюжет, закольцевав его: в первой сцене зрителю представлена невозможность (или неумение) героя — в данном случае Корделии — доверить языку свою любовь (она оказалась *трагически виновной*, не будучи *виноватой*), а в заключительной реплике разве не слышится возврат к изначальной ситуации с попыткой разрешительного итога:

The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

Прежде чем попытаться решить, что эти слова означают, отметим, что в кварто и в фолио они отданы разным персонажам. В кварто — герцогу Олбени, вероятно, по праву старшинства среди тех, кто выжил и выступает распорядителем финала. Однако правление над Британией он передает Эдгару и Кенту, который эту честь отклоняет, так что королем на будущее предполагается Эдгар (у Гальфрида Монмутского корона досталась выжившей Корделии). Эдгар имеет права на заключительные слова как тот, кто наследует величию (ср. Фортинбрас в «Гамлете») и кто был одним из тех, кто принял на свои плечи груз времени.

Что касается смысла слов, то их неявность очевидна уже по тому, как по-разному их толкуют комментаторы. Очень странное объяснение предлагает Кирнан Райен (Ryan) — как извинение перед Олбени, у которого их забрали в тексте фолио: «Regal formality has broken down into individual feelings. There may be in this an element of apology for taking the last speech from Albany» [13, p. 279].

Но ведь в тексте кварто сам Олбени произносил те же самые слова! Перед кем он извинялся или там у них был другой смысл?

Важность и темноту этих заключительных слов Л. Пинский иллюстрирует тем, что «ни в одном из лучших русских переводов “Короля Лира” даже приблизительно не передан этот — важнейший для общего смысла и тона — второй стих последнего четверостишия». Напомню его: «Speak what we feel, not what we ought to say» [4, с. 273].

Под строкой Л. Пинский приводит несколько переводов: «Без ропота дадим мы волю сердцу» (А. Дружинин); «Предайтесь скорби, с чувствами не споря» (Т. Щепкина-Куперник); «Какой тоской душа не сражена» (Б. Пастернак).

В отношении Пастернака выбор примера не точен, поскольку Л.Е. Пинский приводит скорее перевод предшествующей строки, а смысл обсуждаемого места Пастернаком понят так: «Быть стойким заставляют времена». Но и взятый в полном объеме пастернаковский перевод передает лишь некий общий смысл, утрачивая очень важное, о чем говорится «под занавес», — *речевую ситуацию*: что же нам следует говорить. Об этом идет речь в оригинальном тексте, где стоят сразу два глагола говорения — *speak, say*. Переводы, выполненные после того, как появилась книга Пинского, ситуации не исправят.

Но и сам Пинский не исправил переводчиков должным образом. Он прочитал последние слова, произносимые Эдгаром «от имени всех присутствующих» как признание в собственном бессилии — «единственный случай в шекспировских финалах!» — «(мы можем) сказать лишь о том, что чувствуем, но не о (всем) том, что следовало бы сказать».

Пинский не привел самого близкого по формулировке русского перевода этих строк – Михаила Кузмина: «Склонимся мы под тяжестью судьбы, / Не что хотим сказав, а что должны». В этом русском перифразе нет все-таки ни полной ясности, ни полного соответствия оригиналу. Очевидно, что в оригинале задана другая причинная связь – не с судьбой, а с «тяжестью времен», и речь не о том, чтобы склониться или противостоять судьбе, а о том, чтобы вынести урок из пережитого во времени: пережив то, что мы пережили, мы должны научиться искренности, говорить то, что чувствуем, а не то, что нам должно сказать (ought to say). И этому нас учит как раз «груз печальных времен», т. е. опыт трагедии.

В этом финале нет той единственности, которую в нем находил Пинский: герои не расписываются в бессилии, а, как и следует в шекспировском финале, извлекают урок на будущее. В чем этот урок? Главная сложность понимания шекспировского оригинала — в толковании простого глагола *ought to*, выражающего долженствование, но в каком смысле? Нравственный императив, воля обстоятельств, формальности жизненного ритуала?

На трехдневном семинаре по «Королю Лиру» в Камберленд Лодж (Виндзор) 3–5 января 2016 г. речь не раз заходила об этих строчках и о смысле глагола *ought to*. Обращение к опыту и пониманию современных носителей языка не оказалось, безусловно, решающим, поскольку и они колебались в толковании значения, склоняясь к тому, что долженствование в данном случае — и прежде всего по контексту — означает нечто формальное, противоположное искренности чувства. Это подтверждает и OED, предлагая как основное следующее значение для глагола *ought* со времен не только шекспировских, но и более ранних: «The general verb to express duty or obligation of any kind; strictly used of moral obligation, but also with various weaker shades of meaning, expressing what is befitting, proper, correct, advisable, or naturally expected».

Иными словами, глагол выражает обязательство следовать любому долгу, включая и нравственный долг, но с дополнительной оглядкой на то, что принято, прилично, правильно, рекомендовано, ожидаемо, т. е. на то, что относится к внешнему и в контексте шекспировского финала явно противоположно выражению искреннего чувства. Дополнительное значение может становиться и основным. Думаю, именно это происходит в данном случае.

В отношении этих заключительных слов есть еще один смысловой вопрос: предполагают ли они отсылку к начальной ситуации трагедии. Иногда их связывают напрямую, как это делает комментатор издания в Oxford World's Classics — Стэнли Уэллс: «...как Корделия сделала в начальной сцене» [11, p. 275], т. е. говорить (или молчать) так же, как она, повинуясь чувству, а не навязанному ритуалу.

Устанавливая связь между финалом и начальной ситуацией, мы действительно подсказываем (или находим подсказку) к пониманию заключительных строк и урока, предложенного трагедией. Этот урок вписывается в линию шекспировского творчества — все возрастающей рефлексии героев по отношению к своим ситуациям, дублируемой столь же возрастающей степенью рефлексии писателя Шекспира по отношению к жанровым условностям тех форм, в которых он работал.

Рефлексия/рефлективность была введена в название по крайней мере одного из трех основных состояний «литературной культуры европейского круга» [1, с. 7], но если «традиционализм» и «риторичность» описаны подробно, то характер культурной рефлексии остается намеченным слабо, момент, когда ее роль становится преобладающим культурным фактором на исходе «второго поворота», остается неопределенным. Под «вторым поворотом» С.С. Аверинцев подразумевает завершение «состояния» культуры» — рефлективного традиционализма, на который щедрой рукой теоретиков отведено два с лишком тысячелетия — с IV в. до н. э. вплоть до XVIII столетия:

> Этот второй поворот нельзя без остатка прикрепить к какому-либо веку или тем более десятилетию. Пожалуй, он предвосхищается на самом ис-

> ходе Ренессанса («Дон Кихот», трагедии Шекспира, «Опыты» Монтеня) и в тени барочно-классицистической культуры (принципиальная антириторичность Паскаля)... [1, с. 7].

«Второй поворот» — поворот на рефлексию, на личность, на индивидуальность (находящуюся не во власти жанра, а свободно рефлектирующую жанровые формы) — так и оставлен в неопределенности, «в тени» и в скобках на правах оговорки. Он так и не «прикреплен» ни ко времени, ни к событию... Хотя, благодаря М.М. Бахтину, его связывают с «победоносным подъемом романа, этого “незаконнорожденного” жанра, как бы “антижанра”, самым своим присутствием, как убедительно сказано в исследованиях М.М. Бахтина, разрушившего традиционную систему жанров...» [1, с. 6].

Итак, что мы имеем для локализации «второго поворота» и для того, чтобы обозначить конец преобладания традиционализма и риторики? Выше перечисленные имена и названия — рубеж Возрождения и XVII в. Роман, если вспомнить, что М.М. Бахтин его выводил не из «Дон Кихота», а из Рабле, — почти веком раньше. Стоит ли здесь и задержаться? Едва ли.

Мне уже не раз приходилось говорить о сонете, как о жанровом аналоге романа в поэзии, как о жанре, неизвестном Античности и установившем новую речевую условность: «Сонет стал одной из первых манифестаций этого мышления, поскольку представлял новый тип поэзии, создаваемой в расчете *не на музыкальное сопровождение, а для чтения про себя*» [9, р. 28]. Этот новый тип речевой условности рождается в связи с темой, определившей «новую жизнь», — с любовью.

Если все, что касается традиционализма и риторики, описано подробно и в деталях, то все, что касается рефлективного элемента, принципиально меняющего состояние культуры, остается, как уже сказано, неопределенным. Имена и названия пребывают на правах оговорки к преобладающему культурному типу, из жанров называется один — роман... А что характерно для рефлексии как типа мышления? Как совершается путь от осознания своего обновленного в любви «я», т. е. от петраркизма, к антипетраркизму как рефлективному остранению самого жанра сонета, породившего новую рефлексию и ставшего его первой жертвой? Это не опровергает сказанного о сонете — жанре нового мышления, но лишь подтверждает его рефлектив-

ную природу, склонную к пародированию/самопародированию и к остроумию/остромыслию. Остромыслие — один из важнейших способов ренессансно-барочной рефлексии, осознаваемый первыми же его теоретиками в принципиальной новизне — как нечто не отрефлектированное античностью (Б. Грасиан) (см.: [6]).

Следовательно, описание рефлексии как культурного фактора, определение его места, хронологии, приемов мышления, жанров — насущная проблема, в том числе и в отношении Шекспира. В каких жанрах и произведениях у Шекспира шекспировское слово являет себя в рефлективном качестве? С.С. Аверинцев называет — жанр трагедии. Если конкретизировать мысль, то можно сказать — «Гамлет» с героем, будто начитавшимся Монтеня, а потому крайне неуютно чувствующим себя в архаичной «трагедии мести». Так архаичен или по-новому рефлективен Гамлет? Для Шекспира характерно видеть новый мир не готовым, а рождающимся из духа эпической старины. Это одна из самых глубоких мыслей Л.Е. Пинского, из которой он выводил и характер трагического у Шекспира, и характер его героя. Вот почему даже Гамлету чужда «рефлектирующая нравственная борьба». Хотя на той же странице, чуть ниже, будет сказано, что «Гамлет» — «первая и единственная <...> трагедия рефлектирующего героя» [3, с. 267].

Гамлет — воплощение новой рефлексии в сочетании двух ее непременных качеств — остромыслия и меланхолии; Монтень — идеолог этой рефлексии, нашедший для нее наилучший (даже по названию) новый жанр — эссе/опыт. «Гамлет» появился до английского перевода «Опытов», выполненного Джованни Флорио (1603). Экземпляр английского Монтеня — единственная книга, дошедшая до нас с владельческой надписью Шекспира (как и все относительно него, подвергаемой сомнению). Шекспир должен был познакомиться с английскими «Опытами» до их публикации: Флорио был человеком, как и он сам, из круга графа Саутгемптона (комический портрет Флорио узнают в шекспировских пьесах, прежде всего в доне Аминадо де Армадо, «Бесплодные усилия любви»). Так что опыт чтения «Опытов» мог сказаться раньше, но главное — он лег на подготовленную почву.

Эта сторонняя подсказка могла быть важной, но не она порождает шекспировскую рефлективность, а созвучна ей, идеологизирует ее. Все

началось много раньше. Если не с хроник первой тетралогии, то наверняка с «Ричарда II» (о том, что он дал повод увидеть шекспировский путь к *inwardness*, уже было сказано). Хотя и в непосредственно предшествующем «Ричарде III» Шекспир дал пример того, насколько он сознателен при встрече с бытующим кругом идей — с макиавеллизмом.

А первая трагедия — «Тит Андроник», где избыточность крови в кровавом сюжете многих наводила на мысль о сознательно-пародийном преувеличении. Ранние комедии — от «Укрощения строптивой» и «Бесплодных усилий любви» до «Сна в летнюю ночь», где «пьеса в пьесе» неизменно давала повод вынести на сцену и сделать сюжетным мотивом оценку самой театральной условности.

Но все-таки особую роль в оформлении шекспировской рефлексии имел поэтический опыт, обретаемый в сонете. Об этом мне не раз приходилось говорить в отношении петраркистской условности как в шекспировских сонетах, так и в его пьесах. Кульминация — «Ромео и Джульетта» с героем, чей путь к любви лежит через преодоление штампов бытующего петраркизма. Ромео первых полутора актов — комический герой (хотя именно ему доверен комментарий и предсказание будущей трагедии).

Внутри самого сонетного жанра также происходит возрастание рефлексии. Это утверждение может показаться странным, так как хронология сонетов предположительна, во всяком случае первая и вторая части сборника никак не могут считаться ранней и поздней, поскольку два сонета из второй мелькнули в печати уже в 1599 г. И тем не менее я придерживаюсь все более мотивированной концепции относительно «сонетов 1603 года», к которым относятся все сонеты от 104-го до конца первой части, т. е. до 126-го.

Условно ранние шекспировские сонеты — фон для трагедии «Ромео и Джульетта», поздние создавались в кругу «Отелло». Ранние неоднократно варьируют мотив, традиционный для антипетраркизма, начиная с Ф. Сидни, — как пропеть хвалу возлюбленной, чтобы она не была и не показалась лестью, поскольку столь велики достоинства адресата, что и сказанная правда может быть воспринята как преувеличение. Сонет 35 у Сидни в «Астрофиле и Стелле» завершается пятикратным повторением слова *praise*

с целью доказать, что похвала, произносимая Стелле, звучит не лестью, а хвалой самой Хвале, платонической божественной идее, а не ее земному отражению: «Хвала тебе Хвалы прославит имя, / Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима» (*перевод И. Шайтанова*).

Если Сидни демонстрирует и подчеркивает каламбурное остроумие, то Шекспира даже в его антипетраркизме отличает серьезность: «Шекспир переписывает поэзию похвалы, используя <...> с беспрецедентной серьезностью античный жанр пародийного энкомия» [7, с. 2]. Для Сидни пространством остроумного переосмысления оставалась прежняя петраркистская вертикаль, связывающая небо и землю, играющая взаимными отражениями, Шекспир же решительно переводит и действие, и ценности в земной план; пример тому знаменитый сонет-инвектива против петраркистских сравнений: «Ее глаза на звезды непохожи...» (130; *перевод С. Маршака*). Небесное вынесено за скобки и отсылка к нему бывает лишь бегло обозначена как условность или отвергнута как чужое слово.

Целая группа сонетов 82–85 (внутри того, что можно считать в сборнике циклом о поэте и поэзии — сонеты 75–86, — куда входят и сонеты о возможном Поэте-сопернике) варьирует мысль о том, что красота Друга не нуждается в искусственной краске (painting) ни в смысле живописи, ни в смысле косметики (сонеты 82–83); а во второй паре — 84–85 — развивается мотив, как хвалить, не впадая в лесть и в ложь. *В сонетной (антипетраркистской) традиции вопрос о том, как хвалить, неотъемлем от вопроса — как писать.*

В сонетах, которые можно рассматривать как поздние, углубляется стремление к *inwardness*; ключевым становится слово *mind*, прежде достаточно случайное, а теперь переходящее из сонета в сонет. В них рефлектируется ранее беглый мотив — любить глазами или сердцем, ставший теперь предметом диалогического размышления в двух парных сонетах (twin sonnets) — 113–114.

Первый из этих сонетов — апология внутреннего взора, окрашенного любовью к Другу, которая не позволяет отчетливо видеть предметный мир. Мир вокруг мелькает подобно беглым виденьям, но эта неверность в отношении внешнего искупается душевной верностью в отношении любви.

113

Since I left you, mine eye is in my mind;
And that which governs me to go about
Doth part his function and is partly blind,
Seems seeing, but effectually is out;
For it no form delivers to the heart
Of bird of flower, or shape, which it doth latch:
Of his quick objects hath the mind no part,
Nor his own vision holds what it doth catch:
For if it see the rudest or gentlest sight,
The most sweet favour or deformed'st creature,
The mountain or the sea, the day or night,
The crow or dove, it shapes them to your feature:
Incapable of more, replete with you,
My most true mind thus makes mine eye untrue.

Расстались мы, и то, что было зримо,
Живет в очах души вдали от глаз;
Так тот, кто полуслеп, влечется мимо,
Не видя, смотрит будто напоказ;
Цветок иль птицу, или что иное
Глаза надежно в сердце не замкнут;
Не знавшие ни образа, ни строя,
В них беглые виденья промелькнут;
Ведь что бы в их не отразилось взоре:
Уродства облик или красоты,
День или ночь, вершины или море, —
Во всем я узнаю твои черты.
Одним тобой моя душа полна:
Глаза пусть лгут, была б она верна.

Перевод И. Шайтанова

Следующий сонет углубляет проблему и подсказывает новые аргументы. В нем подхвачена мысль об искушении подробнее рассмотреть

«уродства облик», присущий внешнему миру, подивиться его причудливости, а затем «алхимией любви» претворить в нечто совершенное, равное и достойное предмету любви. Здесь есть явно слышимый полемический выпад против новых поэтов, которых мы знаем как «метафизиков». «Алхимия любви» — стихотворение Джона Донна с выпадом в адрес Шекспира, который отказывается от подобного искусства. Шекспир не хочет всматриваться в «монстров и неведомых существ», они просто неразличимы взгляду, руководимому любовью:

114
Or whether doth my mind, being crown'd with you,
Drink up the monarch's plague, this flattery?
Or whether shall I say, mine eye saith true,
And that your love taught it this alchemy,
To make of monsters and things indigest
Such cherubins as your sweet self resemble,
Creating every bad a perfect best,
As fast as objects to his beams assemble?
O,'tis the first; 'tis flattery in my seeing,
And my great mind most kingly drinks it up:
Mine eye well knows what with his gust is 'greeing,
And to his palate doth prepare the cup:
    If it be poison'd, 'tis the lesser sin
    That mine eye loves it and doth first begin.

Лесть ли вкушает — всех монархов яд —
Моя душа, увенчана тобою?
Или, напротив, мой правдивый взгляд,
Алхимию любви себе усвоив,
Из монстров, и неведомых существ
Творит тебе подобных херувимов,
И с ними мир несовершенств исчез,
В сиянье глаз утрачивая зримость?
Всё ж первое — во взоре скрыта лесть:
Душа поверит, что ее нет краше, —

И ведомо глазам, какой поднесть
На вкус напиток в королевской чаше.
Коль он отравлен, — грех не так велик,
Раз прежде взором я к нему приник.

Перевод И. Шайтанова

Между этими сонетами и «Королем Лиром» предположительно два года. В момент преодоления петраркизма казалось, что искренность гарантирует преодоление условности. Именно в этом смысл антипетраркистского совета, услышанного Филипом Сидни от музы, на вопрос «Как писать?», обращенный к ней при начале сборника «Астрофил и Стелла»: “Look in thy heart and write” (Глянь в сердце и пиши).

Джульетта просила Ромео не клясться, а уж если ему так обязательно это сделать — поклясться самим собой (by your precious self), но, услышав, что он тут же принял совет буквально и, кроме как клятвами, не умеет говорить о любви, повторила со спокойной настойчивостью: «Well, do not swear» (I, 1).

Нежелание Корделии прилюдно и по приказу говорить о любви — следствие той же новой рефлексии, только теперь явившей себя непосредственно трагически. Г.Э. Роллинс (I, 216) прямо привел в качестве речевой стратегии, аналогичной словам и поведению Корделии, сонет 85, где Поэт противопоставляет себя, высоко ценящего Друга в мыслях, другим певцам (Поэту-сопернику), возносящим громкие слова: «Then others, for the breath of words respect, / Me for my dumb thoughts, speaking in effect» (За громкие слова цени певцов, / меня — за мысли тихие, без слов»; перевод С. Маршака). К. Данкен-Джоунз [12, p. 85] определила речевую стратегию этого сонета как «роль Корделии», отказавшейся исполнить приказание отца — сказать ему о том, как она его любит, чтобы не растрачивать любовь на слова и не подражать своим красноречиво-лживым сестрам. Если такое соотношение слова с глубиной мысли рождается в сонетах, то они на несколько лет опережают его воплощение в драматических ситуациях, что возможно, поскольку именно сонеты рассматриваются как пространство рождения «поэтической субъективности» (Fineman) и источник «современного сознания» (Oppenheimer).

Джульетта с ее вопросом «What's in a name?» (хотя для нее он имел вполне конкретный смысл: почему она не может любить Ромео только по той причине, что он — Монтекки) вступила на путь философии языка, уводящей в XX в.

Корделия, подобно Гамлету, расплатилась жизнью за верность новой рефлексии, за непреодолимую трудность остаться искренней в изреченном слове, за неуступчивую твердость в умении «speak what we feel, not what we ought to say». А при требовании говорить «what we ought to say» — предпочесть молчание.

Список литературы

1 *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Аверинцев С.С.* Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3–14.

2 Гальфрид Монмутский. История бриттов / пер. с лат. А.С. Бобовича // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М.: Наука, 1984. С. 5–137.

3 *Пинский Л.* Трагическое у Шекспира // *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. С. 250–297.

4 *Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 606 с.

5 *Шайтанов И.* Почему медлит Гамлет? // Литература в школе. 2013. № 3. С. 16–22.

6 *Шайтанов И.* Игра остромыслия в ренессансном сонете // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 222–236.

7 *Fineman J.* Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic subjectivity in the Sonnets. Berkeley: University of Californa Press, 1986. 365 p.

8 *Greenblatt S.* Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. N.Y.; L.: Norton Company, 2004. 430 p.

9 *Oppenheimer P.* New Facts and a Theory // *Oppenheimer P.* The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. N.Y.: Oxford, 1989. P. 1–40.

10 *Shakespeare W.* A New Variorum Edition. The Sonnets: in 2 vols. / ed. H.E. Rollins. Philadelphia and London: J.B. Lippincott & co., 1944.

11 *Shakespeare W.* The history of King Lear / ed. by Stanley Wells. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008. 321 p.

12 Shakespeare's Sonnets / ed. by Katherine Duncan-Jones. London et als: The Arden Shakespeare, 2010. 490 p.

13 *Shakespeare W.* King Lear / ed., comm. by George Hunter, introd. by Kirnan Ryan. UK (London): Penguin Classics, 2015. 368 p.

References

1 Averintsev S.S. Drevnegrecheskaia poetika i mirovaia literatura [Classical Greek poetics and world literature]. *Averintsev S.S. Poetika drevnegrecheskoi literatury* [Poetics of classical Greek literature]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 3–14. (In Russ.)

2 Gal'frid Monmutskii. Istoriia brittov [The History of the kings of Britain], trasl. by A.S. Bobovicha. *Gal'frid Monmutskii. Istoriia brittov. Zhizn' Merlina* [The History of the Kings of Britain. The Life of Merlin]. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 5–137. (In Russ.)

3 Pinskii L. Tragicheskoe u Shekspira [The tragic in Shakespeare]. *Pinskii L. Realizm epokhi Vozrozhdeniia* [Renaissance realism]. Moscow, GIKhL Publ., 1961, pp. 250–297. (In Russ.)

4 Pinskii L. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Basic elements of dramaturgy]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1971. 606 p. (In Russ.)

5 Shaitanov I. Pochemu medlit Gamlet? [Why Hamlet dallies?] *Literatura v shkole*, 2013, no 3, pp. 16–22. (In Russ.)

6 Shaitanov I. Igra ostromysliia v renessansnom sonete [Wit in Renaissance sonnet]. *Voprosy literatury*, 2017, no 6, pp. 222–236. (In Russ.)

7 Fineman J. *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic subjectivity in the Sonnets.* Berkeley, University of Californa Press, 1986. 365 p. (In English)

8 Greenblatt S. *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare.* New York; London, Norton Company, 2004. 430 p. (In English)

9 Oppenheimer P. New Facts and a Theory. In: Oppenheimer P. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet.* New York; Oxford, 1989, pp. 1–40. (In English)

10 Shakespeare W. *A New Variorum Edition. The Sonnets*, ed. Rollins H.E. Philadelphia and London, J.B. Lippincott & co., 1944. Vol. 1–2. (In English)

11 Shakespeare W. *The history of King Lear*, ed. by Stanley Wells. Oxford; New York, Oxford University Press, 2008. 321 p. (In English)

12 *Shakespeare's Sonnets*, ed. by Katherine Duncan-Jones. London et als, The Arden Shakespeare, 2010. 490 p. (In English)

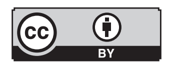
13 Shakespeare W. *King Lear*, ed., comm. by George Hunter, introd. by Kirnan Ryan. UK (London), Penguin Classics, 2015. 368 p. (In English)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)+83

«ПЕРСИДСКИЕ ПИСЬМА» ДЕТЯМ: К ИСТОРИИ ПЕРЕВОДОВ Ш.-Л. МОНТЕСКЬЕ В РОССИИ

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 23 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-128-143

Аннотация: Предметом исследования в статье являются наиболее ранние из известных на сегодняшний день опубликованных переводов романа «Персидские письма» Ш.-Л. Монтескье на русский язык. Первые русские версии «Персидских писем» представляют собой любительские переводы отдельных фрагментов романа и помещены в сборники «Детское чтение» (1779) и «Избранное чтение» (1786), предназначенные для детской аудитории. В основу обоих переводов, выполненных соответственно Капитоном Бочарниковым и Иваном Чашниковым независимо друг от друга, положен один и тот же фрагмент романа — вставная новелла о Троглодитах, которая имеет ключевое значение в политической теории Монтескье: история о Троглодитах в притчевой форме обосновывает преимущества республиканского строя. В статье предлагается сопоставительный анализ оригинального текста и его двух переводов, который позволяет выявить наличие текста-посредника, использованного К. Бочарниковым: «Lectures pour les enfants» французского детского писателя Арно Беркена. Устанавливается также, что при относительной тождественности переводов оригиналу сами переводы не тождественны друг другу ни в композиционном, ни в художественном плане. При этом в обоих случаях реализуется основная переводческая задача: материал, извлеченный из произведения взрослой философской литературы, преподносится в адаптированном для детского восприятия формате нравоучительного наставления. Тем самым книги Бочарникова и Чашникова обнаруживают связь с традицией детской переводной литературы второй половины XVIII в.
Ключевые слова: Монтескье, «Персидские письма», перевод, детская литература, Беркен, Бочарников, Чашников.
Информация об авторе: Екатерина Николаевна Васильева — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 11, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: 0000-0002-4859-1060
E-mail: katia_vasilyeva@mail.ru
Для цитирования: *Васильева Е.Н.* «Персидские письма» детям: к истории переводов Ш.-Л. Монтескье в России // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 128–143. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-128-143



PERSIAN LETTERS FOR CHILDREN: ON THE HISTORY OF MONTESQUIEU'S TRANSLATIONS IN RUSSIA

Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia
Received: January 23, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article examines the earliest translations of Montesquieu's *Persian Letters* in the Russian language. The first Russian versions of the novel are fragmentary amateur translations included in such anthologies as *Reading for Children* (1779) and *Selected Reading* (1786) addressed to young readers. While realized independently of each other by Kapiton Bocharnikov and Ivan Chashnikov, these translations are based on the same fragment — the fable of the Troglodytes fable which is crucial in Montesquieu's political theory because it explains the advantages of Republic government. Comparing the original text and its translations has allowed me to reveal that Bocharnikov's translation relies on *Lectures pour les enfants* by a French children's author Arnaud Berquin as a mediator text. Another conclusion to be drawn is that while both translations relatively adequately correspond to the original text, they are different in terms of their literary value. At the same time, both translators fulfil their principal aim: withdrawn from the philosophical literature for adults, the Troglodytes fable is adopted for children as a didactic tale by both Bocharnikov and Chashnikov. This allows us to relate both translations to the tradition of translating children's literature in the second half of the 18th century.

Keywords: Montesquieu, *Persian Letters*, translation, literature for children, Berquin, Bocharnikov, Chashnikov.

Information about the author: Ekaterina N. Vasilyeva, PhD in Philology, Assistant Professor, Saint-Petersburg State University, 11 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: 0000-0002-4859-1060

E-mail: katia_vasilyeva@mail.ru

For citation: Vasilyeva E.N. *Persian Letters* for Children: On the History of Montesquieu's Translations in Russia. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 128–143. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-128-143

На протяжении XVIII столетия роман «Персидские письма» становился объектом внимания русских переводчиков чаще, чем остальные сочинения Монтескье, в том числе и программный трактат «О духе законов». Однако впервые полная печатная версия романа на русском языке, выполненная переводчиком Федором Поспеловым, появится лишь в 1789 г., почти через семьдесят лет после выхода романа на родине [3]. В годы, предшествовавшие появлению первого полного русского перевода, роман печатался фрагментами в различных небольших изданиях. На сегодняшний день известно по меньшей мере три петербургских издания, в которых до 1789 г. были опубликованы отрывки из «Персидских писем», и, что примечательно, два из них адресованы детской аудитории: «Повесть о народе несчастном от злодеяния и счастливом от добродетели» в книге «Детское чтение» (1779) и «Троглодиты, или Единое токмо исполнение добродетелей соделать может народ счастливым» в книге «Избранное чтение» (1786) [1; 6]. Чем обусловлено появление «вольтерьянского» романа на страницах детских книг и какие фрагменты романа обратили на себя внимание русских переводчиков?

Вторая половина XVIII в. — это период, когда детская книга начинает формироваться как самостоятельный вид литературы. Это обстоятельство обусловлено тем, что в этот период в Европе, в том числе в России, формулируются новые педагогические теории, благодаря которым фигура ребенка оказывается в кругу интересов просветителей и которые демонстрируют необходимость создания специальной литературы для детей [10; 7, с. 21]. При том, что эти процессы захватывают все европейское пространство, в разных странах ситуация очень неоднородна. Пожалуй, наиболее солидную традицию детская книга имеет в Германии. В частности, передовую

роль в распространении детской книги сыграли немецкие авторы Х.Ф. Вейсе (C.F. Weisse), И.Г. Кампе (J.H. Campe), Х.Г. Зальцман (C.G. Salzmann), И.Г. Шуммель (J.G. Schummel) и др. И хотя во второй половине XVIII в. детская литература еще находится на раннем этапе своего становления, перед ней ставятся очень серьезные задачи. Детская книга была призвана стать не чем иным, как инструментом воспитания, которое является одной из ключевых составляющих в системе координат эпохи Просвещения. В конечном счете именно от воспитания молодого поколения зависел успех проекта создания справедливого общества, свободного от предрассудков и живущего в соответствии с принципами Просвещения. В этом смысле задачи детской литературы согласуются с теми задачами, которые европейские просветители ставили перед литературой вообще, а именно воспитать «нового человека», разносторонне образованного и ответственного гражданина, который ставил бы интересы общества и государства выше личных интересов. Как справедливо отмечает С.А. Карайченцева, чтобы справиться с этими задачами, детская книга должна опираться на образцы и использовать воспитательный потенциал взрослой книги, прежде всего современной просветительской литературы [4].

В России начало целенаправленной политике в области распространения литературы для детей было положено в годы правления Екатерины II и в особенности в конце 1780-х гг., когда выпуск детских книг приобретает регулярный характер. При этом процесс создания полноценного репертуара детской книги происходит с ориентацией на европейскую модель, как и в случае с литературой для взрослых. По примеру европейской литературы, в первоначальный круг детского чтения в России XVIII в. закономерно вводятся произведения современных европейских писателей, писавших для взрослой читательской аудитории: Вольтера, Ш.-Л. Монтескье, Ж.-Ф. де Сен-Ламбера, в особенности аббата Фенелона. Благодаря богатому воспитательному потенциалу его роман «Приключения Телемака» оказывается в числе наиболее популярных произведений среди грамотных детей в России конца XVIII — начала XIX вв. Очевидно, что труды просветителей вводились в круг чтения детей в сокращенном, адаптированном виде и, как правило, включались в сборники хрестоматийного типа. Многие из них известны под названием «Избранное чтение для детей».

История о Троглодитах: от Монтескье к Беркену

Наряду с классиками детской литературы эпохи Просвещения (мадам Лепренс де Бомон, мадам Жанлис, Шарль Перро) симптоматична фигура французского детского писателя Арно Беркена (1749–1791), познакомившего не одно поколение маленьких читателей во всей Европе с выдающимися образцами просветительской литературы. «Друг детей», как его стали называть после публикации одноименной книги («L`Ami des enfants», 1782–1783), Беркен обращается к детской литературе в 1770-е гг., когда получает назначение на должность наставника детей известного парижского издателя и книгопродавца Шарля-Жозефа Панкука. В этих обстоятельствах появляется книга «Lectures pour les enfants ou Choix de petits contes également propres à les amuser et à leur faire aimer la vertu». Книга была адресована детям в возрасте от трех до семи лет — таков был возраст подопечных Беркена. Впервые книга была опубликована в 1775 г., затем периодически переиздавалась, постепенно увеличиваясь в объеме. На сегодняшний день известно по крайней мере четыре издания — 1775 г. (в 1 т.), 1777 г. (в 2 т.), 1781 г. (в 6 ч.) и 1785 г. Последнее, парижское, издание насчитывает не менее 5 томов: в Национальной библиотеке Франции хранятся тома 1 и 5 [12, с. 304].

Следуя распространенной в XVIII — начале XIX вв. практике, Беркен охотно заимствует сюжеты для своих книг из других авторов. Как указывают биографы, писатель часто опирался на иностранные источники, прежде всего немецкие, а автором, которому он считал себя в наибольшей степени обязанным, называл Христиана Феликса Вейсе [12, с. 300]. Что касается «Lectures pour les enfants», отличительной чертой книги является наличие, помимо отрывков из разных современных авторов (Вольтер, Ш.-Л. Монтескье, Ж.-Ф. Мармонтель, Ж.-Ф. де Сен-Ламбер, П.-П.-Ф. Летурнер, С. Гесснер, Ф.-Т.-М. де Бакюляр д'Арно и др.), нескольких собственных произведений Беркена. В отношении заимствованных фрагментов автор справедливо ссылается на источник или по крайней мере указывает на то, что текст является свободным переводом или подражанием.

Из обширного наследия Монтескье Беркен заимствует для своей книги фрагмент романа «Персидские письма», известный как притча о Троглодитах. Этот эпизод фигурирует в романе в качестве своего рода вставной новеллы и выглядит как как самодовлеющий текст, не мотивированный ин-

тригой. В романе содержится несколько подобных вставных новелл, которые встраиваются в ткань письма в виде поучительной истории или легенды. Каждая из них содержит определенную мораль, согласующуюся с тем фрагментом повествования, в который она помещена, и при этом содержит элементы, способствующие пониманию общего замысла романа. Но Беркен не случайно останавливает свой выбор именно на притче о Троглодитах (письма XI–XIV). Эта вставная новелла представляет особый интерес, поскольку в ней заключен богатый потенциал с точки зрения философской и политической мысли, и она имеет принципиальное значение в контексте философско-художественного наследия писателя.

Известно, что в соответствии с политической теорией Монтескье, подробно изложенной в трактате «О духе законов», различаются три типа правления: республиканский, монархический и деспотический. Основанием для различения этих форм правления выступает несколько критериев. Во-первых, Монтескье различает правление всех или некоторых (республика демократического типа и республика аристократического типа) и правление одного (монархия и деспотия). Во-вторых, в нормативном плане монархия опирается на установленные и неизменные законы, тогда как в деспотии один, не следуя никаким законам и установлениям, подчиняет всё своей воле и своим капризам. Республика опирается на закон и в этом смысле противостоит деспотии, поскольку обеспечивает свободу граждан — право делать то, что дозволено законом [11]. Помимо этих объективных критериев, Монтескье вводит понятие принципа — некого субъективного компонента, который обеспечивает само существование и должное функционирование той или иной формы правления.

В основу монархии положен принцип чести, для деспотии таким принципом выступает страх, а для республики, которую Монтескье подразделяет на республику демократического типа и аристократического типа, — соответственно добродетель и умеренность. По мысли Монтескье, именно республика демократического типа является наиболее совершенным из всех возможных государственных устройств. В республике люди живут согласно принципам справедливости, человечности и пр., они не подчиняются монарху, который стоит над ними, а все равны между собой. Богатство и роскошь не считаются благом, а личный интерес уступает интересу общественному. Именно эти качества являются отличительной чертой сооб-

щества Троглодитов, которые направляли все свое внимание на то, чтобы воспитать своих детей в лучших правилах: «...в особенности старались они внушить детям, что выгода отдельных лиц всегда заключается в выгоде общественной, что желать отрешиться от последней — значит желать собственной погибели, что добродетель не должна быть нам в тягость, что отнюдь не следует считать ее постылой обязанностью и что справедливость по отношению к ближнему есть милосердие по отношению к нам самим» [5, с. 25]. Образ жизни Троглодитов — это и есть картина идеального, республиканского, устройства. В этом отношении историю Троглодитов закономерно рассматривать как апологию республиканского строя.

Впрочем, республика в глазах Монтескье — это скорее политическая утопия. И дело не только в том, что республика возможна только на небольших территориях, но прежде всего в том, что сами исторические обстоятельства неблагоприятны для этого типа государственного устройства. Развитие торговли и накопление богатств сделали невозможными равенство и воздержанность, которые были свойственны республикам Античности, таким образом, античная модель республики не применима к настоящему времени. Луи Альтуссер сказал о Монтескье: «Монтескье не верит в республику, и по весьма простой причине: время республик прошло» [8, с. 65].

Мысль о том, что республика невозможна или по крайней мере не может существовать в неизменном виде продолжительное время, содержится уже в притче о Троглодитах. Врожденная добродетель имела для Троглодитов такую же силу, какую для других народов имеет закон. Для того чтобы существовать и поддерживать порядок внутри сообщества, им достаточно было подчиняться своей добродетели. До тех пор, пока они придерживались этих принципов, Троглодиты были свободны. Но стоило им только задуматься о том, чтобы выбрать себе государя и впредь подчиняться уже не своей природной добродетели, а навязанным государем законам, — это означало добровольный отказ от свободы и неизбежный упадок установленного порядка. Эти опасения сформулированы в письме XIV: «Ваша добродетель начинает тяготить вас. В вашем теперешнем положении вам приходится, не имея вождя, быть добродетельными, хотите вы этого или нет: иначе вы не могли бы существовать <...>. Но это ярмо кажется вам слишком тяжелым: вы предпочитаете подчиниться государю и повиноваться его законам, — менее строгим, чем ваши нравы. Вы знаете, что тогда вам можно

будет удовлетворять свое честолюбие, приобретать богатство и предаваться низкому вожделению и что вы не будете нуждаться в добродетели, лишь бы только избегали больших преступлений» [5, с. 29].

Помещая фрагменты «взрослой» литературы в книги, предназначенные для детской аудитории, Беркен руководствовался представлениями о том, что детское восприятие имеет свою специфику, и адаптировал тексты, исходя из этой специфики. В своем исследовании, посвященном Беркену, Ангус Мартин отмечает, что его книги отличаются легким стилем, что автору присущ талант рассказчика и понимание того, что́ может нравиться детям, которым чужды тяжеловесные диалоги и излишне морализаторские рассказы современников [12, с. 308]. Так, притча о Троглодитах, которая легла в основу «Повести о народе несчастном от злодеяния и счастливом от добродетели» (у Беркена — «Histoire d'un peuple malheureux par le crime, et heureux par la vertu»), в романе «Персидские письма» изложена в нескольких письмах (XI–XIV). Беркен отказывается от эпистолярной формы и объединяет все письма в одну «повесть», сознательно выпустив последнее письмо. Кроме того, он убирает прямую речь (слова от лица Узбека, обращенные к его корреспонденту — Мирзе) и разбивает длинные фразы на несколько коротких, чтобы они легче воспринимались детьми. Помимо этих очевидных вмешательств в текст Монтескье, в целом текст Беркена полностью соответствует оригиналу. Можно отметить лишь незначительные лексико-грамматические правки (например, замена настоящего времени прошедшим или замена одного прилагательного другим прилагательным сходного значения), не искажающие смысл исходного текста. По понятным соображениям выпущен фрагмент фразы, где речь идет о «девственной стыдливости»: «c'est là que la pudeur virginale faisoit en rougissant un aveu surpris, mais bientôt confirmé par le consentement des pères» [13, с. 31]. Переход от повествования о «народе несчастном от злодеяния» (конец письма XI) к повествованию о «народе счастливом от добродетели» (начало письма XII) осуществляется путем пересказа нескольких фраз своими словами. Завершается рассказ словами, которые отсутствуют в романе: «et cédant à la vertu des Troglodytes, ils les laissèrent dès-lors jouir en paix de leur bonheur» [9, с. 145]. И в этом состоит принципиальное расхождение с текстом «Персидских писем», поскольку у Монтескье история о Троглодитах не завершается счастливым приобщением к добродетели. Напротив, в оставленном

«за кадром» письме XIV содержится то основное содержание, которое писатель вкладывал в эту историю. Именно в этом письме раскрывается ее политический смысл, который был не нужен Беркену. Хотя своей задачей как автора книг для детей он видел в том числе и развитие ума маленьких читателей, но его книги содержат прежде всего нравоучительный материал и нацелены на воспитание в ребенке добрых душевных качеств.

История о Троглодитах в русских детских изданиях

Арно Беркен был хорошо известен за пределами Франции, в том числе в России. Его обильно переводили и подражали ему, многие его труды были помещены в русских переводах в первом русском журнале для детей «Детское чтение для сердца и разума» Н. Новикова (издавался с 1785 по 1789 гг.), а затем и в других детских журналах первой половины XIX в. А еще ранее, в 1779 г., в России вышла книга «Детское чтение, или Отборныя небольшия повести, удобныя увеселить детей и наставить их любить добродетель». Название в точности повторяет название книги Беркена и, в сущности, представляет собой не что иное, как ее перевод. Перевод принадлежит подпрапорщику лейб-гвардии Преображенского полка Капитону Бочарникову[1] и является его первым литературным опытом. Как следует из посвящения Ф.М. Толстому, эта книга является учебным переводом, предпринятым по собственной инициативе автора в целях упражнения во французском языке: «Долг подчиненности, и желание засвидетельствовать пред Вашим Превосходительством мои упражнения, и мою нижайшую благодарность, обязывают меня первой мой труд посвятить высокими добродетелями славному имени Вашего Превосходительства» [1]. Очевидно, что свободное от служебных дел время Бочарников имел обыкновение отдавать литературным занятиям, во всяком случае, известно, что ему принадлежит еще несколько опубликованных работ, например, «Краткое описание российского торга» (1782) и «Описание нравов и употреблений древних народов» (1783).

В книгу Бочарникова вошло всего 12 текстов, а именно: фрагменты из Вольтера, Г. фон Клейста, С. Гесснера, Ж.-Ф. де Сен-Ламбера, П.-П.-Ф. Летурнера, Ш.-Л. Монтескье, Ж.-Ф. Мармонтеля, а также несколько фраг-

1 Годы жизни не установлены.

ментов, источники которых не указаны. Нет однозначных указаний на то, какое издание книги Беркена — 1775 или 1777 г. — использовал Бочарников. В любом случае примечательно, что в его книгу вошла и «Повесть о народе несчастном от злодеяния, и счастливом от добродетели», которая, таким образом, является самым ранним опубликованным переводом романа «Персидские письма» на русский язык. Примечательно и то, что в основу перевода лег не оригинальный текст Монтескье, а именно адаптированная версия. О том, что книга в целом является именно переводом книги Беркена, а не самостоятельной подборкой, говорит не только факт абсолютного тождества названий как самих сборников, так и вошедших в них фрагментов, но и текстуальное тождество.

Иначе обстоит дело с книгой «Избранное чтение, или Собрание чувствительных и к внушению добродетели споспешествующих повестей», изданной Иваном Чашниковым в 1786 г. В отличие от «Детского чтения» Бочарникова, «Избранное чтение» представляет собой самостоятельную подборку текстов, выполненную самим переводчиком, хотя эта книга также является пробой пера молодого автора и написана, как следует из посвящения И.И. Михельсону, в «свободные от должности» часы: «Служа под покровительством Вашего Превосходительства, свободныя от должности моей часы употребил я на сей мой маловажный труд, и за долг счел посвятить оный имяни вашему ведая довольно оказываемое вами ободрение к упражняющимся в учености» [6]. Как и Бочарников, Иван Александрович Чашников (1772–1818) принадлежал к военному сословию — служил в лейб-гвардии Конном полку, а литературой и переводами с французского языка занимался в целях самообразования.

В книге Чашникова содержится 8 неравнозначных по объему и характеру повествования фрагментов — рассказов и анекдотов из разных, по всей видимости, источников. Примечательно, что ссылки на источники не приводятся. Это обстоятельство дало повод к появлению гипотезы о том, что эти тексты не являются собственно переводами, а оригинальными сочинениями самого Чашникова [2]. Исключение составляет лишь один фрагмент, а именно «Троглодиты, или Единое токмо исполнение добродетелей соделать может народ счастливым», о котором сказано: «переведено из “Персидских писем” сочинения Г. Монтескию». Все фрагменты, вошедшие в сборник, подчинены общей идее, заданной в заглавии: обращаясь не

столько к уму, сколько к чувствам маленьких читателей, автор преследовал цель сформировать у них понятие о необходимости сострадания, добродетели, заботы каждого человека об общественном благе как залоге личного счастья.

Как переводили Монтескье на русский язык?

Сопоставляя переводы, выполненные Бочарниковым и Чашниковым, однозначно можно сказать, что первый заметно уступает второму и не обладает высокой художественной ценностью. Очевидно, что переводчик стремился соответствовать источнику с максимальной точностью, в частности, сохранил форму «повести», которую придал этой истории Беркен. Более того, он попытался приблизить к французскому оригиналу даже синтаксис и обороты речи, отчего перевод получился буквальным, слишком громоздким и в целом производит впечатление перевода ученического. Приведем несколько конкретных примеров. Переводя фрагмент, в котором описывается жестокость и безнравственность первых Троглодитов, Бочарников пишет: «Все частные [= «tous les particuliers»] согласились, чтоб всякой бдел о своих выгодах без всякаго внимания на выгоды другаго» [1, с. 47]. Тот же самый фрагмент у Чашникова выглядит так: «Все согласились, никого более не слушаться, чтоб всякой старался единственно о своих пользах, не заботясь о других» [6, с. 92]. Далее Бочарников описывает жестокие нравы Троглодитов: «Половина народа вопили во второй раз глад [= «cria une seconde fois famine»]; но сии жалкие встретали (sic) столь же жестоких людей, таковы они были сами» [1, с. 48]. У Чашникова: «Одна половина народа вторично претерпевала голод, но сии нещастные нашли людей столь же жестокими, каковы они и сами были» [6, с. 94]. Или: «Я имею возделывать свое поле [= «j'ai mon champ à labourer»], я не намерен может быть употреблять моего времени на разрешение распрей ваших и утруждаться вашими делами, пренебрегая чрез то мои» [1, с. 48], в то время как Чашников пишет: «Я должен обработывать (sic) свою землю; я не хочу тратить времени на решение ваших споров, стараться о ваших делах и между тем оставлять свои собственныя»[6, с. 95], и т. д.

При том, что перевод Чашникова тоже точен, его язык более естествен, а синтаксис характерен для русского языка. Переводчик допускает определенную свободу в выборе лексических средств, когда того требует

логика языка и здравый смысл, но делает это очень бережно по отношению к оригиналу. Примечательно, что Чашников даже находит способ сохранить без искажений смысла фрагмент, выпущенный Беркеном (и Бочарниковым) из соображений необходимости адаптировать текст для детской аудитории: «там стыдливая девица красная делала признание нечаянное, но скоро подтвержденное согласием отцов» [6, с. 104] (ср.: «c'est là que la pudeur virginale faisoit en rougissant un aveu surpris, mais bientôt confirmé par le consentement des pères»).

В целом перевод Чашникова отличается полнотой, отсутствием купюр, случайных или намеренных. Принципиально и то, что переводчик использовал первоисточник — оригинальный текст Монтескье, а не сокращенный «пересказ». Так, в отличие от своих предшественников Беркена и Бочарникова, он сохранил эпистолярную форму, нумерацию писем, указание адресата и датировку писем. При том, что непосредственно повествование о Троглодитах начинается в письме XI, Чашников захватывает также и предыдущее письмо, в котором Мирза обращается к своему другу Узбеку с просьбой разъяснить ему, чтó Узбек думает по поводу такого вопроса: бывают ли люди более счастливы от увеселений или от удовлетворения добродетели? В этом письме, которое является своего рода преамбулой к истории о Троглодитах, переводчик выпустил лишь первую строчку. Даже письмо XIV, в котором содержится политическая мораль истории и которое отсутствует у Беркена и Бочарникова, переведено полностью.

Заметим, что на момент публикации «Избранного чтения» в 1786 г. Чашникову было всего четырнадцать лет. Очевидно, что молодому автору были близки положения, раскрытые в этой книге, а именно пропаганда идеи просвещенного монарха и справедливого общества, основанного на принципах первенства закона и всеобщего блага. Во всяком случае схожие проблемы затронуты и в другой переведенной им в том же 1786 г. книге «Рассуждение о великих людях» Фридриха Августа, герцога Брауншвейг-Эльского.

***

Так почему же именно история о Троглодитах привлекает внимание детских писателей? В чем состоит ее польза для детей? Хотя для перевода использован материал взрослой просветительской литературы, мораль это-

го конкретного эпизода как нельзя лучше соотносится с представлениями эпохи о воспитании детей. А именно воспитательный потенциал притчи заключается в том, что она демонстрирует преимущества такой общественной организации, при которой личные интересы уступают интересам общественным, где счастье одного человека невозможно без счастья других.

Учитывая тот факт, что притча о Троглодитах дается вне контекста романа, то очевидно, что в переводах утрачен политический смысл истории в том объеме и с той глубиной, который она имела у Монтескье (речь идет о стремлении установить связь между понятием добродетели и республиканским строем). История Троглодитов в обоих русских изданиях преподносится прежде всего как нравоучительный рассказ, призывающий чтить добродетель.

При относительной тождественности авторских намерений переводы не равнозначны. Далеко не последнюю роль в этом сыграл тот факт, что в их основу положены различные источники. Перевод Бочарникова выполнен на основании текста-посредника, в роли которого выступила книга Арно Беркена и который, как всякий адаптированный материал, несет на себе отпечаток авторского видения. В отличие от своего предшественника, Чашников опирается исключительно на оригинальный текст романа «Персидские письма». Как следствие, в первом случае политическая составляющая истории остается вне поля зрения переводчика, во втором она присутствует, хотя и не является доминирующей. Оценивая собственно качество переводов, можно говорить о том, что перевод Ивана Чашникова отличается не только полнотой и соответствием оригиналу, но и более высокими художественными качествами. Этот текст, хоть и принадлежит к числу самых ранних работ молодого автора, тем не менее свидетельствует о довольно высоком уровне владения словом, зрелости и самостоятельности Чашникова как переводчика.

То обстоятельство, что обе книги являются переводными, представляется нормой детской и юношеской литературы, которая с момента ее зарождения, в эпоху Просвещения, не перестает быть объектом «обмена» между странами Европы. Переводчики охотно используют сюжеты иноязычных литератур, принимая во внимание специфику детского мышления, свободного от национальных предрассудков и ориентированного прежде всего на восприятие содержания книги, а не на ее происхождение. В этом

смысле «Детское чтение» Бочарникова и «Избранное чтение» Чашникова являют собой классические примеры литературы для детей конца XVIII в. При этом, хотя ни одна из них не имела значительного распространения, обе эти книги представляют известный интерес в более широком контексте русско-французских литературных связей. Их авторам принадлежит заслуга первыми открыть для русского читателя творчество таких писателей, как Ш.-Л. Монтескье, которым в свою очередь предстояло сыграть выдающуюся роль в формировании русского Просвещения.

Список литературы

1 *Бочарников К.* Детское чтение или Отборныя небольшия повести, удобные увеселить детей и наставить их любить добродетель. Переведены с французскаго языка Лейбгвардии Преображенскаго полку подпрапорщиком Капитоном Бачарниковым. СПб.: Тип. Арт. и инж. кадет. корпуса, 1779. 82 с.

2 *Выдрин И.* Загадочный Иван Чашников // В мире книг. 1974. № 12. С. 87.

3 *Дмитриев В.Г.* «Персидские письма» в России // *Дмитриев В.Г.* По стране литературии: Этюды. М.: Московский рабочий, 1987. С. 107–111.

4 *Карайченцева С.А.* Русская детская книга XVIII–XX вв.: (очерки эволюции репертуара. 1717–1990 гг.). М.: Изд-во МГУП, 2006. 292 с.

5 *Монтескье Ш.-Л.* Персидские письма // Французский фривольный роман / пер. с фр., прим. А. Бондарева, А. Михайлова, В. Жирмунского. М.: ЭКСМО, 2008. С. 5–252.

6 *Чашников И.А.* Избранное чтение, или Собрание чувствительных и к внушению добродетели споспешествующих повестей. СПб.: Тип. Вильковскаго и Галченкова, 1786. 123 с.

7 *Чехов Н.В.* Очерки истории русской детской литературы (1750–1855) // Материалы по истории русской детской литературы (1750–1855) / под ред. А.К. Покровской и Н.В. Чехова. М.: ИМВР, 1927. Вып. 1. С. 17–88.

8 *Althusser L.* Montesquieu, la politique et l'histoire . Paris: PUF, 1959. 120 p.

9 *Berquin A.* Lectures pour les enfants, ou Choix de petits contes également propres à les amuser et à leur faire aimer la vertu. Nouv. éd. corrigée et augmentée, tome premier. Genève: chez Isac Bardin libraire, 1780. 236 p.

10 *Colin M.* La littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle. Traductions et influences. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1992. 89 p.

11 *Keller A*. République // Dictionnaire Montesquieu [en ligne], sous la direction de Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, septembre 2013. URL: http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377636396/fr/ (дата обращения: 12.12.2018)

12 *Martin A*. Notes sur *L´Ami des enfants* de Berquin et la littérature enfantine en France aux alentours de 1780, Dix-huitième Siècle, № 6, 1974. Lumières et Révolution, pp. 299–308.

13 *Montesquieu Ch.-L. de*. Lettres persanes. 2 vol. Paris: Alphonse Lemerre éditeur, 1873.

References

1 Bocharnikov K. *Detskoe chtenie ili Otbornyia nebol'shiia povesti, udobnye uveselit' detei i nastavit' ikh liubit' dobrodetel'* [Reading for children, or Selected tales appropriate both for amusing them and make them love the virtue]. Translated from French by Leibgvardii Preobrazhenskago polku podpraporshchikom Kapitonom Bacharnikovym. St. Petersburg, Tip. Art. i inzh. kadet. Korpusa Publ., 1779. 82 p. (In Russ.)

2 Vydrin I. Zagadochnyi Ivan Chashnikov [Mysterious Ivan Chashikov]. *V mire knig*, 1974, no 12, pp. 87. (In Russ.)
3 Dmitriev V.G. “Persidskie pis’ma” v Rossii [*Persian Letters* in Russia]. *Dmitriev V.G. Po strane literaturii: Etiudy* [Across the country of literature: essays]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1987, pp. 107–111. (In Russ.)
4 Karaichentseva S.A. *Russkaia detskaia kniga XVIII–XX vv.: (ocherki evoliutsii repertuara. 1717–1990 gg.)* [Russian children’s book of the 18th–20th centuries: (essays on the evolution of literary production. 1717–1990)]. Moscow, Izd-vo MGUP, 2006. 292 p. (In Russ.)
5 Montesk’e Sh.-L. Persidskie pis’ma [Persian letters]. *Frantsuzskii frivol’nyi roman* [French frivolous novel], transl. from fr. French, ref. by A. Bondarev, A. Mikhailov, V. Zhirmunskii. Moscow, EKSMO Publ., 2008, pp. 5–252. (In Russ.)
6 Chashnikov I.A. *Izbrannoe chtenie, ili Sobranie chuvstvitel’nykh i k vnusheniiu dobrodeteli spospeshestvuiushchikh povestei* [Selected reading, or Collection of sentimental tales encouraging virtue]. St. Petersburg, Tip. Vil’kovskago i Galchenkova Publ., 1786. 123 p. (In Russ.)
7 Chekhov N.V. Ocherki istorii russkoi detskoi literatury (1750–1855) [Essays on the history of Russian children’s literature (1750–1855)]. *Materialy po istorii russkoi detskoi literatury (1750–1855)* [Materials on the history of Russian children’s literature (1750–1855)], eds. A.K. Pokrovskaia and N.V. Chekhov. Moscow, IMVR Publ., 1927, issue 1, pp. 17–88. (In Russ.)
8 Althusser L. *Montesquieu, la politique et l’histoire.* Paris, PUF, 1959. 120 p. (In French)
9 Berquin A. *Lectures pour les enfants, ou Choix de petits contes également propres à les amuser et à leur faire aimer la vertu.* Nouv. éd. corrigée et augmentée, tome premier. Genève, chez Isac Bardin libraire, 1780. 236 p. (In French)
10 Colin M. *La littérature d’enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle. Traductions et influences.* Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1992. 89 p. (In French)
11 Keller A. République. *Dictionnaire Montesquieu* [en ligne], sous la direction de Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, septembre 2013. Available at: http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377636396/fr/ (Accessed 12 December 2018) (In French)
12 Martin A. Notes sur *L´Ami des enfants* de Berquin et la littérature enfantine en France aux alentours de 1780, *Dix-huitième Siècle*, № 6, 1974. Lumières et Révolution, pp. 299–308. (In French)
13 Montesquieu Ch.-L. de. *Lettres persanes.* 2 vol. Paris Alphonse Lemerre éditeur, 1873. (In French)

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)51

КОСМИЗМ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ И «ЭГОТИЗМ» МОРИСА БАРРЕСА

 В.В. Шервашидзе
Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 18 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161

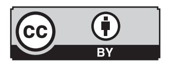
Аннотация: В статье анализируется поэтика П. Клоделя и М. Барреса, сформированная в переходную эпоху и представляющая различные варианты порогового, трансгрессивного сознания. Создатель нового художественного языка, Клодель, взорвал каноны французской поэзии и драмы. Его называли «космическим» поэтом, передающим единство Вселенной и вибрацию космоса при помощи версета. Однако художественные открытия Клоделя, опередившие свое время, не вписывались в историко-культурный контекст belle époque. В отличие от Клоделя, Баррес после публикации своей первой трилогии «Культ “Я”», стал «властителем дум» своего поколения. Современники увидели в произведении Барреса захватывающую историю, воспроизводящую «драму европейского сознания». Заглавие демонстративно отсылало к романтической традиции. Пародируя романтический дискурс, Баррес разрушает пафос романтической и декадентской исключительности, осуществляя разрушение и завершение романтизма. Сопоставительный анализ поэтики М. Барреса и П. Клоделя позволяет выявить глубокие расхождения в их творческом методе.

Ключевые слова: синкретизм, ритмическая проза, художественное познание, позитивизм, невыразимое, мистицизм, почва, культ предков, национализм, вибрация.

Информация об авторе: Вера Вахтанговна Шервашидзе — доктор филологических наук, профессор, Российский университет дружбы народов, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия.

E-mail: shervash@yandex.ru

Для цитирования: *Шервашидзе В.В.* Космизм Поля Клоделя и «эготизм» Мориса Барреса // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 144–161.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161



PAUL CLAUDEL'S COSMISM AND MAURICE BARRES'S EGOTISM

© 2019. V.V. Shervashidse
Russian Peoples' Friendship University, Moscow, Russia
Received: February 18, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article examines the poetics of Paul Claudel and Maurice Barres developed in the transitional time and representing different variants of the threshold or transgressive consciousness. The article is concerned with comparison of Barres' and Claudel's work. Inventor of the new poetic language, Claudel destroyed the canons of French poetry and drama. He was called a cosmic poet who conveyed the unity of the universe and the vibrations of cosmos with the help of the verse." However, Claudel's innovations were ahead of time and did not fit into the cultural context of his time. In contrast to Claudel, Barres after the publication of his trilogy *The Cult of the Self* became "the sovereign of thoughts" of his generation. Contemporaries saw fascinating history in the work of Barres that reproduced the drama of European consciousness. The title of the trilogy referred to the romantic tradition. Parodying romantic discourse, Barres destroyed the pathos of romantic and decadent exclusivity. The last representative of the 19th century, Barres contributed to the destruction and to the decline of romanticism. He established the continuity of the new art in relation to romanticism, claiming that "romanticism is not only approved, but also justified, that is, completed in a timely manner." A comparative analysis of Barres's and Claudel's poetics reveals differences in their methods.
Keywords: rhythmical prose, intuitivism, positivism, artistic cognition, inexpressible, mysticism, syncretism, vibration, nationalism, foundation, ancestor's cult.
Information about the author: Vera V. Shervashidse, DSc in Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Russian Peoples' Friendship University, Miklukho-Maklaya St. 6, 117198 Moscow, Russia.
E-mail: shervash@yandex.ru
For citation: Shervashidse V.V. Paul Claudel's Cosmism and Maurice Barres's Egotism. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 144–161. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161

Эпоха рубежа веков во Франции, сформировавшая столь разных писателей, как Поль Клодель и Морис Баррес, характеризуется радикальной сменой парадигм, поиском новых форм и нового художественного языка. «Все традиционные искусства вступили в стадию коренной перестройки своих образных структур» [3, с. 4]. Эта сложная эпоха перемен, обусловленная законом границ и переходов М.М. Бахтина, определяется как переходная. «Вся культура расположена на границах; границы проходят повсюду, через каждый момент» [1, с. 165]. Ю.М. Лотман утверждал то же самое на ином методологическом уровне: «Границы организуют на всех уровнях пространство семиосферы, ее иерархию и функционирование» [8, с. 258].

Маргинальные явления, появляющиеся на «границах», взрывают культурное поле, стимулируя обновление художественного языка, появление новых форм и явлений, которые позволяют говорить о переходном фрагменте культурного потока как о пограничной зоне, а при переводе в хронологический аспект — о пограничной эпохе. «Переход границы не есть отсечение старого, а скорее напластование нового на старое, их конкурентное и симбиотическое сосуществование» [6, с. 9].

Творчество М. Барреса и П. Клоделя, сформированное в переходную эпоху, представляет различные варианты порогового, «трансгрессивного» творческого сознания. Баррес старше Клоделя всего на шесть лет, но создается впечатление, что они принадлежат к разным культурно-историческим периодам. Баррес — «последний великий представитель XIX века», «властитель дум» целого поколения до начала Первой мировой войны (1914–1918); член Французской Академии с 1906 г. Творчество П. Клоделя, создателя нового художественного языка, принадлежит XX столетию.

Сопоставительный анализ поэтики М. Барреса и П. Клоделя позволяет выявить не только глубокие различия в их творческом методе, но и «пролить свет на невидимые нити, соединяющие век XIX и век XX» [17, с. 93].

Литературный дебют обоих писателей состоялся почти одновременно в 1890-е гг.: первая драма Клоделя «Златоглавый» (La Tête d'Or) была опубликована в 1890 г., первая трилогия М. Барреса — «Культ “Я”» — в 1888–1890 гг. Драма Клоделя, написанная особым поэтическим размером, версетом, напоминающим библейский абзац, со свободной длиной строк и сложной системой аллитераций, с намеренной герметичностью содержания, прошла почти не замеченной современниками. Только друзья по литературному цеху распознали в его первой драме необычное явление, которое «принесет значительные потрясения в современный театр» [29, с. 142]. Произведение Клоделя, опередившее свое время, не вписывалось в историко-культурный контекст рубежа веков.

Трилогия М. Барреса, напротив, сразу завоевала внимание читательской аудитории. Известный французский политик, Леон Блюм, восторженно писал: «Никогда в нашей истории, за исключением Ж.-Ж. Руссо, не было более оригинального писателя... Он услышал, уловил мысли своего поколения, нашел единомышленников в этом разгуле фантазии» [14, с. 11].

П. Клодель, несмотря на свои длительные зарубежные командировки по долгу службы, проявлял интерес к творчеству своего знаменитого современника. Об этом свидетельствуют его письма (16 писем), частое упоминание имени Барреса в «Мемуарах» и «Дневниках» [17, с. 95].

В отличие от Клоделя, Баррес написал всего три письма, из вежливости [17, с. 95]. В 1911 г. он опрометчиво обещал Клоделю написать статью о его творчестве и даже просил выслать необходимые материалы. Клодель был воодушевлен; он надеялся, что статья Барреса поможет ему завоевать широкую читательскую аудиторию. Но статья так и не была написана. По словам Мартен дю Гара, творчество Клоделя, как и все радикально-новое, Барреса не интересовало. Он считал Клоделя второсортным писателем.

«Наши темпераменты слишком разные, чтобы испытывать взаимную симпатию», — писал он в своем «Дневнике» [26, с. 53]. Новый, необычный для французской литературной традиции язык Клоделя шокировал Барреса: «Я весной прочел одну оду, длинноватую и сумбурную. Я был удивлен, не мог понять, где вдохновение, а где беспорядочное нагроможде-

ние слов» [20, с. 324]. Стихи ему казались «неотесанными и тяжелыми для восприятия» [20, с. 323].

Эпоха формирования и становления философско-эстетических взглядов обоих писателей характеризовалась антигерманскими и реваншистскими настроениями — следствием поражения Франции во франко-прусской войне. Несмотря на враждебное отношение к Германии, просвещенная Франция отказывалась ассоциировать немецкую культуру с правительством Бисмарка. Философия А. Шопенгауэра в 1880-е гг., а позже и философия Ф. Ницше, получили широкое распространение, оказав огромное влияние на новое поколение писателей, пришедших в литературу в 1890-е гг. Смена парадигм взорвала культурное поле 1880-х гг. Наступило великое разочарование в неограниченных возможностях разума, в рамках которого европейское художественное сознание держалось на протяжении четырех веков, начиная с эпохи Возрождения. Идеи интуитивизма утверждали превосходство интуиции над разумом, художественного познания над философией.

В 1880-е гг. издавались «Вагнеровские журналы», в которых философия Шопенгауэра преподносилась как часть вагнерианства. В этот период Поль Клодель обучался в лицее Людовика Великого одновременно с будущими писателями-новаторами: Ромен Ролланом, Марселем Швобом, Леоном Доде. Поль Клодель был увлечен музыкой Вагнера. Особенное впечатление на него произвели фрагменты оперы «Тангейзер» (ставить полностью Вагнера в 1880-е гг. еще не осмеливались). Впечатление было ошеломляющим: «Я видел и слушал “Тангейзера” и был переполнен эмоциями. Не знаю, писал ли Вагнер что-нибудь подобное этой красоте — что за сверхчеловеческий гений» [16, с. 54]. Это восхищение и преклонение перед гением Вагнера Клодель пронесет через всю жизнь.

Лицейским учителем Клоделя, оказавшим огромное влияние на его формирование, был Огюст Бюрдо, переводчик Шопенгауэра, Софокла, Эсхила. Это он ввел М. Барреса, а потом и Клоделя в мир древности и ее мифов, представил им реальную возможность возрождения верования кельтов, римлян, персов, греков, познакомил их с античной историей: «...часть его лекций была посвящена великим представителям греческой истории, а его курс оказал на меня огромное влияние», — писал Клодель.

После окончания лицея Клодель приступил к переводу «Орестеи», над которым он работал в течение 30 лет. Клоделевские драматические ци-

клы создавались по эсхилловским законам: три трагедии и завершающая их комедия. Лицейские увлечения вагнерианством и идеями Шопенгауэра совпадают у Клоделя с юношеским атеизмом.

Годы учебы в лицее, пропитанные идеями Ренана, Канта, И. Тэна, Клодель назовет «материалистической тюрьмой». В «Мемуарах» отразятся настроения Клоделя той поры: «Париж меня душил. Жизнь в семье меня душила. Прежде всего я страстно желал вырваться и увидеть мир. Одних ног мне не хватило бы. Итак, нужно было найти профессию, которая бы для меня открыла мир, вывела на воздух. Такой профессией стала для меня дипломатическая карьера» [18, с. 85–86].

Клодель поступает в Институт права (L'Ecole Normale) в 1885 г., а в 1886 г., во время Рождественской мессы, он обрел мистическое озарение, вернувшее его в лоно католицизма. «Я ощутил вдруг Присутствие Невыразимого, вечной невинности Бога» [24, с. 48]. Обретенная католическая вера, идеи томизма стали для Клоделя не только фундаментом собственного бытия, но и инструментом познания мира. По Клоделю, поэт и святой схожи в том, что они оба приближаются к Богу, «раскрывая Божественные смыслы в повседневных конкретных делах» [24, с. 52]. Ницшеанские идеи «о смерти Бога, о вседозволенности» были глубоко чужды Клоделю. Он отвергал «бедную, ограниченную доктрину» Ф. Ницше. «В области поэзии, да и в любом другом вопросе, мнение Ницше — это ноль в цифровом выражении» [12, с. 8]. Этим Клодель отличался от своих современников — А. Жида и М. Барреса, для которых Ницше стал кумиром.

У Клоделя были другие «кумиры». По меткому определению М. Волошина, «Клодель — юноша, насыщенный идеологиями всех культур» [5, с. 372]. Это синтез идей Фомы Аквинского и Лао-Цзы, Плотина и восточного мистицизма, Малларме и Рембо. «Клодель всегда противопоставлял восточному мистицизму веру в личностного Бога и в неповторимую целостность его созданий» [24, с. 49].

Посещая знаменитые вторники Малларме, он реконструировал его концепцию аналогической структуры универсума в соответствии со своим синкретизмом. В начинающем поэте мэтр видел наследника своего грандиозного замысла: найти код к «орфическому» истолкованию Земли, создать «Книгу, Орудие Духа». Малларме советовал Клоделю после удачной постановки его драмы «Златоголовый» (1890) идти от театра, который не в

состоянии отразить жестокость жизни, к Книге, но Клодель выбрал иной путь. Во время своей миссии в Китае и Японии Клодель знакомится с даосизмом и философией Лао-Цзы. С этого момента в его эстетике начинает развиваться понятие «о творящей пустоте» (le vide créateur). В даосизме Клодель видит подтверждение идеям томизма о существовании упорядоченного мира, в котором нет места случайностям. Томизм, таким образом, сочетается с концепцией порождающей пустоты, универсальное согласие не только управляет миром, но и приводит его в движение.

После окончания Института права Клодель становится профессиональным дипломатом. В течение полувека он представлял интересы Франции на всех четырех континентах: В Европе, Южной Америке, США, а также в Китае и Японии. Клодель достойно продолжил традицию Р. Шатобриана, впервые в истории Франции сочетавшего литературное творчество с дипломатией.

В отличие от Клоделя, Баррес, ставший в 21 год «властителем дум» поколения рубежа веков, увлекся политикой и идеями буланжизма, а затем стал одним из столпов национализма. Баррес был наследником идеологов литературного национализма: Э. Ренана, А. Франса, Ж. Мишле. Своими духовными учителями он считал Ж.-Ж. Русо, Р. Шатобриана, А. Мюссе, В. Гюго, А. де Ламартина, И. Тэна, Б. Паскаля, которому он посвятил свою статью «Тревога Паскаля».

Клодель не разделял пристрастий Барреса; ему была чужда идеология и творчество его «духовных наставников». Философию Паскаля он считал оскорбительной из-за его скептического отношения к человеческой природе. Литературный национализм им воспринимался как «материалистическая каторга». Клодель высмеивал идеи «почвенничества» Барреса, его «культ могил» и предков. Он даже позволил в своем Дневнике ироническую запись по этому поводу: «Баррес укоренен в цветочном горшке» («Barres est enraciné dans un pot de fleurs») [18, с. 89]. Девизу Барреса — «почва и культ предков» — Клодель противопоставляет свой девиз: «море» и «жизнь».

Основные идеи националистической теории Барреса изложены в его первом произведении, в трилогии «Культ “Я”» (по утверждению Барреса, все основные темы его творчества были обозначены в первой трилогии) [19, с. 63]. Под влиянием позитивизма И. Тэна и О. Конта Баррес трактовал «Я» как серию чередующихся состояний сознания, в которых спит множество предшествующих сознаний. Баррес подчеркивал, что главной мотивацией

поступков личности является «голос» предков или культ мертвых. «Наше “Я” — это способ реагирования нашего организма на внешние возбуждения и противоречивое воздействие варваров» [15, с. 21]. Термин варвары в этот период в широком употреблении с легкой руки известного критика и писателя, друга Ламартина — Поля де Сен-Виктора — издавшего в год Парижской Коммуны (1871) книгу «Варвары и Бандиты». Под варварами подразумевалась прусская военная машина и немецкая культура. В концепции Барреса «варвары» — это мир внешних впечатлений, мир «Я» — мир внутренних реакций, мир Коллективного Бессознательного. Основная доминанта, формирующая «Я», — это «культ мертвых», осознание того, что человек — своего рода матрица, на которой есть отпечаток многочисленной вереницы предков, стоящих за его спиной. «Я» — это результат создания многих поколений, звено, соединяющее прошлое и будущее, живых и мертвых. «Личности столь совершенные, как мы их представляем, есть лишь фрагменты более обширной системы — расы, которая, в свою очередь, лишь фрагмент Бога» [16, с. 223].

Клодель считал, что национализм Барреса, обусловленный детерминизмом, противопоставлен «христианской надежде» и «католическому универсализму». «Благодаря моим путешествиям по странам четырех континентов и моим наблюдениям, я пришел к выводу, что религиозная мысль не меняется. Во всех религиях есть понятие жертвенности, поминовения усопших, причастия. Это — нерушимые идеи, вечные, как солнце и луна» [18, с. 243].

Клодель также признавал амбивалентность человеческой природы, но на другом парадигматическом уровне. «Истина в том, что каждый человек состоит как бы из двух половинок: первый — “наивный” буржуа, удовлетворенный материальными потребностями. Второй — человек “подполья”, для которого такое наслаждение воспринимается как самая страшная катастрофа. Только христианство может спасти этого “подпольного” анархиста» [18, с. 250].

В отличие от клоделевского «подпольного» человека, Бессознательное в концепции Барреса, обусловленное идеями Шопенгауэра, представляет не только матрицу человеческой природы, но и обретает символическую многозначность вечных прототипов. «Воля никогда не умирает, но проявляется в новых индивидах» [11, с. 751].

Воля в концепции Клоделя определяется как средство постижения добра и зла. Клодель, в отличие от Барреса, не видел противоречия между волей и интеллектом, разумом и верой. Воля трактовалась как сила, приводящая мир в движение, первопричиной которого был Бог. «Если первопричина Бог, то все стремится к совершенству, к гармонии, к счастью» [15, с. 125]. В этом — оптимизм учения Фомы Аквинского, унаследованный Клоделем.

Бессознательная стихия воли — источник вечной неудовлетворенности — обобщается Барресом до универсального закона рождения и гибели. «Все распадается на тысячи душ. Чтобы возникла одна, надо, чтоб другая погибла» [13, с. 176]. Барресу созвучна шопенгауэровская картина мира — «пространство, время, материя, число... не существуют вне нашего сознания» [11, с. 52], мир лишен смысла и является субъективной иллюзией. Позиция Барреса, обусловленная «пессимизмом Шопенгауэра, представляет полную противоположность клоделевской позиции тотального, глобального принятия мира и его законов» [23, с. 159].

Таким образом, анализ эстетических и философских взглядов Барреса и Клоделя, писателей, сформированных одним и тем же социокультурным контекстом, раскрыл их глубокие расхождения. Сравнительный анализ ранних произведений обоих писателей — трилогии «Культ “Я”» (1888–1891) и поэтической прозы «Познание Востока» (1890) — опубликованных одновременно, выявляет глубокие различия в их поэтике.

***

Поэтическая проза П. Клоделя — «Познание Востока» (1890) — была опубликована впервые в Париже, в литературном журнале «Меркюр де Франс». Это произведение появилось в результате пребывания Клоделя в Китае. Жанр поэтической прозы, в котором было написано произведение, утвердился в середине XIX в., со времени выхода в свет «Гаспара из тьмы» Алоизиуса Бертрана. Но современников поразил непривычный художественный язык, не имевший аналогов во французской литературе и принадлежавший к «маргинальным», «пограничным» явлениям [8, с. 284], как и «Озарения» Артюра Рембо. Клодель, как когда-то и его кумир, разрушил все каноны и правила, создав особый поэтический метр, так называемый версет, схожий по строению с библейским абзацем, со свободной длиной

строк и сложной системой аллитераций, управляемой ритмом человеческого дыхания [23, с. 89]. Версет может включать от одного слога до шести строк; каждый версет живет собственной жизнью, «единственной и абсолютной». При этом Клодель, для которого важна комбинация слов, строго контролирует текст, мастерски передает длинноты. Редко, кто из поэтов, осуществил такой тотальный теоретический контроль. У него нет предшественников. Тщательная, скрупулезная «тирания письма» приводит к строгому контролю над словами — к их произвольной комбинации — слова в его поэтической прозе выстроены симметрично в своем смысловом чередовании; все соединяется со всем бесконечными рядами сравнений и при помощи метафор, суггестивно воплощая единство мира, выявляя тайные связи между явлениями. Клодель создает новую четко выстроенную модель текста, в котором пропуски и паузы призваны передать естественное течение мыслей, их прерывистость.

В стихотворении «Октябрь» рождается идея взаимосвязи Материи и Духа, создающая представление о единстве и гомогенности мира: «Небо улыбается Земле с невыразимой любовью. И вот приходит согласие... зерно отделяется от колоса, плод срывается с дерева, Земля мало-помалу отдается непобедимому просителю и смерть разжимает переполненные руки! Слово, которое сейчас Земля слышит, священней, чем то, что прозвучало в день ее свадьбы, глубже, нежнее, обильнее. Свершилось!» [7, с. 323].

Клодель использует белый цвет, один из основных принципов суггестии, в китайской живописи передающий ощущение единства вселенной.

Все стихотворения в «Познании Востока» построены на столкновении и преобразовании чувственных впечатлений, на осмыслении увиденного. Идеи томизма направляют мысль поэта. Клодель пытается расшифровать мир непознанного, обращаясь к известному изречению схоластов: «Нет ничего в сознании, чего бы раньше не было в ощущениях».

В «Пагоде» описание увиденного создает не «природный пейзаж», а ощущение соприкосновения с Неизведанным, рождаемое апорией: «Вот все, что я знаю о Пагоде. Но я не знаю ее имени» [7, с. 37]. Клодель любую деталь мыслит в широком контексте Вселенной, используя закон всеобщей аналогии. «Я считаю, что мир и я одушевлены одной и той же силой, которая находится как во мне, так и в мире» [18, с. 135]. Соответствия передают идею взаимосвязи всего сущего: «Ни один период в колебании светил не

задуман без нашего согласия, ни один замысел мировой гармонии не существует без нашего соучастия» («Лампа и колокол») [7, с. 128].

В стихотворении «Картина» идея «творящей пустоты» диктует новые формы выразительности. Клодель, словно восточный живописец, не копирует мир, а каллиграфически выводит мимолетные, вечные силуэты природы, создавая максимальное ощущение прикосновения к Неведомому. «Пусть этот кусок шелка прикрепят передо мной за все четыре угла. Я не изображу на нем небо, море с его берегами, мою кисть не прельстит ни лес, ни горы… Я с сельской простотой напишу землю» [7, с. 131].

Белый цвет в «Познании Востока» превращается в принцип «оживленного текста». Из пустоты письма возникает связь между вещами, «создавая большое звуковое полотно» [18, с. 200].

В ритмической прозе Клоделя каждый версет имеет произвольный ритм, фраза то удлиняется, то укорачивается, суггестивно передавая ритм человеческого дыхания. В своих «Мемуарах» Клодель писал: «Этот ритм, ритм систолы и диастолы, пронизывает как всю природу, так и человека» [7, с. 205]. Космос воспринимается поэтом как живой организм, вибрация которого приводит в движение все сущее.

«Вибрацией я называю то двойное и единое движение, посредством которого тело перемещается из одной точки в другую, чтобы в нее и вернуться. И это есть “начало” всего, сущностный символ, лежащий в основе жизни. Вибрация мозга есть бурление источника жизни, возбуждение материи при соприкосновении с божественным источником» («Мозг») [4, с. 315].

Клоделя называли «космическим поэтом», ощутившим всепроникающую вибрацию Космоса и стремившимся при помощи версета бесстрастно «транслировать» этот «неведомый» ритм. Реконструируя опыт своего кумира А. Рембо, Клодель совершил переворот в мировой поэзии своими художественными открытиями — созданием особого поэтического метра со свободной длиной строк, сложной системой аллитераций, передающей прерывистость человеческих мыслей, единство Вселенной, тайную связь аналогий и соответствий. Создатель нового художественного языка, вырвавшийся за национальные и культурные пределы, Клодель взорвал каноны французской поэзии. «Язык помогает читателю увидеть и услышать мир. Язык не сводим лишь к тем прозрачным смыслам, которыми наделила его традиция подражания. Искажения и изменения в языке

обнаруживают себя в изображаемой реальности и придают ей особый колорит» [5, с. 270].

Клодель — великий новатор в поэзии и драме XX столетия. Его открытия сохраняют свою актуальность и в наши дни.

Мировоззрение М. Барреса сформировалось под влиянием идей А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и индуистской философии. Шопенгауэровская картина мира приводит к разрыву между реальностью и искусством, к обесцениванию реальности, где «все обман и ложь, а жизнь безжалостна и нет совсем любви» [2, с. 117]. Т. Готье в предисловии к «Альбертусу» выдвинул провокационное положение: «Автор настоящей книги видел только мир, который виден из окна, он не хочет увидеть большего. У него нет никакого политического цвета: он ни белый, ни красный, ни даже трехцветный; он — ничто, он замечает революцию только тогда, когда пули разбивают стекло» [19, с. 2]. Этот заявленный эскапизм, эта «работа за стеклом», символическое разделение мира внешнего и мира творца не только рисуют в воображении «башню из слоновой кости», но и определяют разницу между романтизмом и постромантизмом, пронизанным «шопенгауэровской философией смирения», которую Ницше назовет декадансом. Декадентское сознание, по определению Верлена, выражало минорные настроения «усталой души, утомлённой от столкновения с реальностью». Поэтому декадентами называли и постромантиков, и представителей «чистого искусства», и символистов. Декаденты — это поколение, «которое поет и плачет от того, что, стремясь отомстить прозе жизни или уберечься от ее жестокости, ища спасения в инстинктивной жизни сердца, оно не обнаружило ничего в этом сердце, кроме “внутреннего кладбища”, ужаснувшего Бодлера» [8, с. 29]. Роман Гюисманса «Наоборот», в котором утверждался культ рукотворного искусства, стал по меткому определению О. Уайлда, «кораном декаданса».

Трилогия Барреса — «Под взглядом варваров», «Свободный человек», «Сад Беренис» — была воспринята как «глоток свежего воздуха», воспроизводящего «волшебным ритмом импрессионистической прозы» драму европейского сознания. «Я был впечатлен новизной восприятия. Баррес — это новое и очень важное явление в литературе. В его романах появилась не свойственная ни его поколению, ни его предшественникам любовь к жизни, культ витальности» [25, с. 86]. В своей трилогии писатель фиксирует собственные ощущения, придавая значение переливам чувств, их импуль-

сивности. «Мне хотелось высветить все то, что находилось в моей душе». Этот внутренний пейзаж души, «выявление молчаливых как музыка нюансов чувств», Баррес называл, используя определение Стендаля, «эготизмом» [28, с. 152]. Разворачивая ленту впечатлений, писатель фиксирует в слове «длящееся мгновение», вибрирующий пейзаж трепета жизни и души, ее взлетов и падений. Состояние вечной изменчивости жизни, «в которой одна достоверность сменяет другую», воспроизводится в особом импрессионистическом освещении, в нарастающей смене настроений «Я». Протеистичность «Я» определяет его внешнюю изменчивость, неуловимость.

Утверждая приоритет мировой воли, Баррес отвергает идеи позитивизма с его упрощенным представлением о механизмах социальной жизни и человеческой психологии. И. Тэна он называет «близоруким педантом», а творчество Э. Золя и А. Франса — «литературой близоруких, изображающих мир частностей жизни» [26, с. 25]. Пародируя позитивистский роман, Баррес вводит краткое перечисление внешних обстоятельств жизни своего персонажа, лишая события мотивации.

Реконструируя модель «романтической универсальности», писатель создает произведение без фиксированной формы, «сочетающее крылья фантазии и рефлексии», носящей свободный размытый характер, переводя логический процесс в область субъективной эмоции. Финал открытый, символически воплощающий вечную изменчивость жизни.

Символизация действительности в трилогии Барреса определяет движение от субъективных ощущений к постижению архетипических свойств «Я». «Те, кто пролистает эту книгу эготизма, найдут меньше поводов для насмешки над чувствительностью автора, если пожелают задуматься о самих себе» [13, с. 65]. Недаром в первом романе трилогии персонаж бестелесный, лишенный имени и признаков идентичности. В двух последних появляется имя — Филипп, — но, по признанию автора, оно носит условный характер. Писатель представляет каждый из трех романов как «монографию, описывающую историю ученичества “Я”, формирование души и духа» [13, p. 4]. В первых двух романах в персонаже Барреса Дух расходится с волей, с биологическим иррациональным началом в определении Шопенгауэра: он отказывается от своих желаний, страстей, плотской любви. Его мысли пронизаны настроением меланхолии, постепенного угасания, отвращения к жизни. «Болезнь» Духа влечет за собой болезнь тела.

Персонаж Барреса постоянно испытывает приступы лихорадки, бессилия, недомогания. Отвращение к реальности передается через отвращение к еде. Все признаки декадентского настроения, сближающие персонаж Барреса с Дез Эссентом Гюисманса (роман «Наоборот»).

Вставные новеллы представляют реконструкцию сказок Новалиса, в них заложены основные идеи писателя. В александрийской легенде гибель богини мудрости Афины — символа «гармоничного синтеза античного мира» — воплощает «циклическое обновление жизни»: «Все распадается на тысячи душ. Чтоб возникла одна, надо, чтоб другая погибла» [16, p. 5]. Источник вечного чередования рождения и гибели — шопенгауэровское понятие воли как иррациональной стихии разрушения.

«Тогда, словно челюсти хищного зверя, толпа снова сомкнулась и растерзала тело девы, в то время как варвары в своих касках, под своими знаменами насмехались над этим убийством, запятнавшим величие империи и саван античного мира» [16, p. 52]. Двоемирие Барреса — реконструкция романтического концепта — это «мир варваров» и «мир "Я"», мир внешних впечатлений и мир внутренних реакций. «Я» определяется как вечно изменчивая субстанция под взглядом варваров. «Наше "Я" — это способ реагирования нашего организма на внешние возбуждения и противоречивое воздействие варваров» [16, p. 21]. Двоемирие Барреса, в отличие от романтического, обусловлено национальной идеей «почвы», «корней», «предков». В рамках этой парадигмы личность интерпретируется как матрица, на которой запечатлены следы многих поколений.

Заглавие трилогии «Культ "Я"» демонстративно отсылает к романтической традиции. Недаром в первом романе так много аллюзий на произведения Бенжамена Констана и Рене Шатобриана, открывших во французской литературе галерею «посторонних». Баррес иронически обыгрывает типологические свойства романтического героя: культ исключительности, культ «Я», сплин, тоска, уныние и так далее, то есть «болезнь века», по меткому определению А. Мюссе. Писатель подчеркивает, что эти страдания литературного свойства, навеянные кругом чтения молодого человека, который «был горд странным страданием, выдуманным не им» [16, p. 33]. Пародируя «романтический» дискурс, Баррес подхватывает тему «fin de siècle» — «искренность и непосредственность чувств невозможны для молодого человека, чтоб поверить в подлинность его страданий, симптомы ко-

торого явно почерпнуты из круга чтения» [19, p. 113]. Охваченный чувством превосходства духа над телом, неприятием мира, герой Барреса отсылает к Бодлеру, Верлену, Малларме. Знаменитый афоризм Верлена «Я — это Рим периода Упадка» красноречиво раскрывает свойства декадентского сознания. Герой Барреса дублирует умонастроение «fin de siècle»: «Уставший и отчаявшийся от того, что нет ничего нового в мире, он возненавидел жизнь» [16, p. 59]. Пародирование «болезни века» разрушает пафос романтической и декадентской исключительности, раскрывая взаимосвязь болезни Духа и болезни тела, оборотной стороной которой является несовместимость с жизнью и духовная деградация. «Культ “Я”» разоблачает губительные симптомы нравственной болезни, от которой страдал заканчивающийся век».

«Баррес избавил романтизм от всего излишнего, напыщенного, ораторского. Но он также, благодаря романтизму, освободил французскую прозу от всего слишком логического, земного. Он внес в нее некую туманность, новые элементы бессознательного и иррационального» [29, p. 80].

Последний великий представитель XIX столетия, Баррес, осуществил разрушение и одновременно завершение романтизма. Он установил преемственность «нового» искусства по отношению к романтизму, тем самым засвидетельствовав, что «романтизм не только утвержден, но и обоснован, осознан, то есть закончен своевременно» [11, p. 121–127].

Список литературы

1 *Бахтин М.* К эстетике слова // Контекст. 1973. М., 1974. С. 258–280.
2 *Бодлер Ш.* Цветы Зла. М.: Рипол Классик, 1997. 959 с.
3 *Божович В.* Действие и взаимодействие искусств: Франция конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1987. 319 с.
4 *Виар Д.* Литература подсознания. Проблемы современного французского романа // Иностранная литература. 2012. № 11. С. 257–273.
5 *Волошин М.* Клодель в Китае // *Клодель П.* Познание Востока. М.: Эннеагон ПРЕСС, 2010. С. 369–399.
6 *Земсков В.* Одноглазый Янус. Пограничная эпоха — пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6–21.
7 *Клодель П.* Познание Востока. М.: Эннеагон ПРЕСС, 2010. 400 с.
8 *Косиков Г.* Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1983. 512 с.
9 *Лотман Ю.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010. 704 с.

10 *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М.: Азбука-Аттикус, 1995. 312 с.
11 *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. № 9. С. 121–137.
12 *Anglès A.* Le dialogue de Paul Claudel et André Gide // Bulletin de la Société de Paul Claudel. № 89. Paris, 1983. 124 p.
13 *Barres M.* Le jardin de Bérénice. Paris: Bouquin, 1991. 128 p.
14 *Barres M.* Mes Cahiers. En XII vol. Paris: Plon-Nourrit, 1936. Vol. V. 716 p.
15 *Barres M.* Sous l'oeil des barbares. Paris: Bouquin, 1994. 151 p.
16 *Barres M.* Un Homme libre. Paris: Bouquin, 1990. 189 p.
17 *Bompaire-Evesque C.* Barres et Claudel: Une incompréhension réciproque // Revue d'Histoire littéraire de la France. 2004/1. Vol. 104. P. 93–117.
18 *Claudel P.* Mémoires improvises. Paris: Gallimard, 1969. 370 p.
19 *Domenach J.-M.* Barres par lui-même. Paris: Le Seuil, 1954. 191 p.
20 *Gard M.* Les Mémorables. 1918–1945. Paris: Gallimard, 1999. 305 p.
21 *Gautier Th.* Albertus ou l'Ame et le Péché. Paris: Paulin, 1833. 139 p.
22 *Godo E.* P. Claudel, la vie au risque de la joie. Paris: Gallimard, 2005. 351 p.
23 *Houriez E.* L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Besanson: Presses universitaires, 2004. 248 p.
24 *Lesort P.-A.* Paul Claudel par lui-même. Paris: Le Seuil, 1963. 192 p.
25 *Maurras Ch.* La vision du moi de Maurice Barres // La Revue independante: poetique, litteraire, artistique. 1891. T. 19. № 54–55, avril–juin. P. 194–208.
26 *Ponton R.* Un auteur bourgeois: Maurice Barres. Paris: Le Seul, 1990. 244 p.
27 *Regnier H.* "Lettre à Claudel", 11 Janvier 1891 // Cahiers Paul Claudel I. Paris: Gallimard, 1970. 147 p.
28 *Stendhal.* Souvenirs d'egotisme. Paris: Gallimard, 1993. 187 p.
29 *Whitman J.-M.* Barres romancier. Paris: Honore Champion, 2000. 219 p.

References

1 Bakhtin M. K estetike slova [On the aesthetics of the word]. *Kontekst — 1973* [Context — 1973]. Moscow, 1974, pp. 258–280. (In Russ.)

2 Bodler Sh. *Tsvety Zla* [The flowers of evil]. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1997. 959 p. (In Russ.)

3 Bozhovich V. *Deistvie i vzaimodeistvie iskusstv: Frantsiia kontsa XIX — nachala XX v.* [The action and interaction of arts: France at the end of the 19th — the beginning of the 20th century]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 319 p. (In Russ.)

4 Viar D. Literatura podsoznaniia. Problemy sovremennogo frantsuzskogo romana [Problems of the modern French novel]. *Inostrannaia literature*, 2012, no 11, pp. 257–273. (In Russ.)

5 Voloshin M. Klodel' v Kitae [Clodel in China]. *Klodel' P. Poznanie Vostoka* [The knowledge of the East]. Moscow, Enneagon PRESS Publ., 2010, pp. 369–399. (In Russ.)

6 Zemskov V. Odnoglazyi Ianus. Pogranichnaia epokha — pogranichnoe soznanie [One-eyed Janus. Boundary era — boundary consciousness]. *Kanuny i rubezhi. Tipy pogranichnykh epokh — tipy pogranichnogo soznaniia* [Eve and frontiers. Types of boundary epochs — types of boundary consciousness]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 6–21. (In Russ.)

7 Klodel' P. *Poznanie Vostoka* [The knowledge of the East]. Moscow, Enneagon PRESS Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

8 Kosikov G. *Poeziia frantsuzskogo simvolizma* [The poetry of French symbolism]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1983. 512 p. (In Russ.)

9 Lotman Iu. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2010. 704 p. (In Russ.)

10 Shopengauer A. *Mir kak volia i predstavlenie* [The world as will and representation]. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., 1995. 312 p. (In Russ.)

11 Eikhenbaum B. O misteriiakh Polia Klodelia [About the mysteries of Paul Claudel]. *Severnye zapiski*, 1913, no 9, pp. 121–137. (In Russ.)

12 Anglès A. Le dialogue de Paul Claudel et André Gide. *Bulletin de la Société de Paul Claudel*. № 89. Paris, 1983. 124 p. (In French)

13 Barres M. *Le jardin de Bérénice*. Paris, Bouquin. 1991. 128 p. (In French)

14 Barres M. *Mes Cahiers*. En XII vol. Paris, Plon-Nourrit, 1936. Vol. V. 716 p. (In French)

15 Barres M. *Sous l'oeil des barbares*. Paris, Bouquin, 1994. 151 p. (In French)

16 Barres M. *Un Homme libre*. Paris, Bouquin, 1990. 189 p. (In French)

17 Bompaire-Evesque C. Barres et Claudel: Une incompréhension réciproque // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 2004/1. Vol. 104, pp. 93–117. (In French)

18 Claudel P. *Mémoires improvises*. Paris, Gallimard, 1969. 370 p. (In French)

19 Domenach J.-M. *Barres par lui-même*. Paris, Le Seuil, 1954. 191 p. (In French)

20 Gard M. *Les Mémorables.1918–1945*. Paris, Gallimard, 1999. 305 p. (In French)

21 Gautier Th. *Albertus ou l'Ame et le Péché*. Paris, Paulin, 1833. 139 p. (In French)
22 Godo E. *P. Claudel, la vie au risque de la joie*. Paris, Gallimard, 2005. 351 p. (In French)
23 Houriez E. *L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel*. Besanson, Presses universitaires, 2004. 248 p. (In French)
24 Lesort P.-A. *Paul Claudel par lui-même*. Paris, Le Seuil, 1963. 192 p. (In French)
25 Maurras Ch. La vision du moi de Maurice Barres. *La Revue independante: poetique, litteraire, artistique*, 1891, vol. 19, no 54–55, avril–juin, pp. 194–208. (In French)
26 Ponton R. *Un auteur bourgeois: Maurice Barres*. Paris, Le Seul, 1990. 244 p. (In French)
27 Regnier H. "Lettre à Claudel", 11 Janvier 1891. *Cahiers Paul Claudel I*. Paris, Gallimard, 1970. 147 p. (In French)
28 Stendhal. *Souvenirs d'egotisme*. Paris, Gallimard, 1993. 187 p. (In French)
29 Whitman J.-M. *Barres romancier*. Paris, Honore Champion, 2000. 219 p. (In French)

УДК 821.112.2
ББК 83.3(4Гем)

О СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЯХ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ: НА ПРИМЕРЕ НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ ОТ ФОЛЬКЛОРА ДО ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО МЕЙНСТРИМА

© 2019 г. Т.В. Кудрявцева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 31 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-162-189

Работа написана в рамках реализации научно-исследовательского проекта РФФИ/РГНФ «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы» № 17-04-00073-ОГН ОГН-А

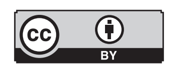
Аннотация: В статье рассматривается динамика субъектно-объектных отношений в немецком лирическом стихотворении на разных этапах его бытования. Анализ проводится с точки зрения соотношения в поэтическом тексте голоса автора и его лирических двойников. На примере произведений разных эпох и направлений выясняется степень присутствия автора в художественном образе, определяются функции того или иного варианта лирического высказывания, прослеживаются особенности языкового выражения в зависимости от интенции создателя стихотворения с учетом специфики той или иной литературной системы, в которой проявляет себя данное явление. Выявляются общие тенденции, прежде всего имеющие значение для поэзии 1990–2000-х гг. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что современный поэт использует в своем творчестве художественные принципы прошлых эпох, но не копирует их. Несмотря на то что основной функций поэтического высказывания продолжает оставаться художественное самовыражение, современный автор предпочитает форму высказывания с отчетливой асубъектной модальностью, что соответствует характеру межличностных отношений в современном обществе.

Ключевые слова: немецкая поэзия, теоретическая поэтика, объектно-субъектная структура, стиль, направление, лирический субъект, лирический герой, очуждение, перфоманс.

Информация об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-8279-8639

E-mail: muchina@yandex.ru

Для цитирования: *Кудярвцева Т.В.* О субъектно-объектных отношениях в лирическом стихотворении: на примере немецкой поэзии от фольклора до постмодернистского мейнстрима // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 162–189. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-162-189



ON THE SUBJECT-OBJECT RELATIONS IN POETRY: THE CASE OF GERMAN POETRY FROM THE FOLKLORE ROOTS TO THE POSTMODERN MAINSTREAM

© 2019. T.V. Kudryavtseva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 31, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Acknowledgments: The work was supported by Russian Foundation for Basic Research / Russian Foundation for Humanities; project no 17-04-00073-ОГН ОГН-А “Literary Process of the First Half of the 20th Century in Europe and America: Trends and Schools”

Abstract: The article explores the dynamics of the subject-object relations in German poetry at different stages of its existence. The analysis focuses on the interrelation of the authorial voice and its lyrical doubles (from folklore to the present). The research aims to reveal the degree of authorial presence in the invented poetical persona on the example of poetical works written in different epochs, with a focus on love poetry. It also intends to explore the functions of various lyrical statements, to trace the peculiarities of poetical language in relation to the authorial intention and to a particular literary system the poem belongs to, and to identify some general trends, especially important for the poetry of the 1990s–2000s. The analysis reveals that the modern poet, as a rule, uses basic artistic patterns of the past but without copying them. Despite the fact that the main function of poetic statement is artistic self-expression the modern author gives a preference to the distinct asubject modality that reflects interpersonal relations in modern society. The study combines comparative and theoretical approaches. The results of the research may be employed in similar studies of other literary traditions.

Keywords: German poetry, theoretical poetics, object-subject structure, style, direction, poetical persona, distancing, performance.

Information about the author: Tamara V. Kudryavtseva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-8279-8639

E-mail: muchina@yandex.ru

For citation: Kudryavtseva T.V. On the Subject-Object Relations in Poetry: the Case of German Poetry from the Folklore Roots to the Postmodern Mainstream. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 162–189. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-162-189

Говоря о парадигматике лирического произведения в общей системе «структуры художественного текста» [10, с. 14], отечественные и зарубежные исследователи в области теоретической поэтики, как правило, выделяют во внутренней структуре произведения «семантический» [12, с. 5] и «субъектный» [3, с. 88] («субъектная архитектоника» [4, с. 5]) уровни. Такие понятия, как «лирический субъект», «лирическое Я» [47, S. 16][1], «лирическое Сверх-Я» [50, с. 130], «лирический герой» [16, с. 118; 15, с. 1963; 5, с. 155; 14, с. 177], включают в себя основное содержание субъектно-объектной структуры поэтического текста. Характер определяющих ее взаимосвязей обусловлен степенью отстранения рефлектирующего субъекта высказывания (Aussagesubjekt) [33, S. 166] / автора от создаваемого им лирического образа[2].

Названные инвариантные смысловые единицы имманентно присущи лирическому произведению в целом и позволяют выявить особенности субъектно-объектных отношений в том или ином конкретном лирическом стихотворении. Оперируя названными выше понятиями, можно определить степень конгруэнтности голоса автора и лирического Я (и еще более отдаленного от него лирического героя), проследить динамику их взаимодействия на разных этапах развития поэтического жанра, уяснить их роль в создании единого референтно-коммуникативного поэтического простран-

1 Ср.: [54, S. 493].

2 Ср.: [13, с. 208]. Использование в статье терминологии разных авторов, работающих в разных понятийных системах, соединение которых может показаться проявлением эклектичности, продиктовано сугубо прагматической целью — ввести читателя в контекст обсуждаемой проблемы. В задачи автора данной статьи не входит выявление отличий и схождений в научных подходах упоминаемых авторов и школ, что не подвергает сомнению важность и актуальность подобных компаративных исследований.

ства с учетом специфики той или иной литературной системы, в которой проявляет себя категория лирического субъекта. Последняя, если следовать немецкой терминологии, определяется понятием «поэтической правды» (lyrische Wahrheit) [47, S. 16] (по-другому — «эстетической правды» (ästhetische Wahrheit) [34, S. 47]), выходящей за пределы личного опыта автора и соотносимой, прежде всего с понятием «лирического Я» (lyrisches Ich). Именно так трактует его Маргарете Зусман, впервые вводя в научный оборот в книге «Сущность современной немецкой поэзии» («Das Wesen der modernen deutschen Lyrik», 1910). Следуя этой логике, критерием для определения истинно поэтического в поэзии, в том числе и в «современной» (modern), «критически осваивающей литературную традицию» [17, S. 7], включая период после 1990 г., может служить соотношение в тексте двух начал — обезличенного и субъективного. В данном случае речь идет о степени выраженности в художественной ткани произведения голоса автора (даже в случае так называемого пустого дейксиса — die Leerdeixis) [38, S. 18][3], неизбежно в ней присутствующего. Дуга напряжения в поле «автор — лирический субъект (поэтическое Я) — лирический герой» может быть описана в терминах известного в современном дискурсе понятия «очуждение». Понимаемое как некая осознанная дистанция автора от создаваемого им художественного мира, оно в данном случае может служить для определения разной степени удаленности образов лирического Я, лирического Сверх-Я и лирического героя от личности создателя стихотворения. Претерпевая в творческом акте неизбежную художественную трансформацию, исходный авторский опыт (переживание) находит преломление в качественно новом, в той или иной мере очуждающем авторскую позицию поэтическом образе. Разрыв между авторским взглядом и его художественным воплощением в образе лирического Я и (или) лирического героя носит функциональный характер и определяется особенностями той литературной системы, в рамках которой было создано стихотворение[4].

Поскольку теоретические основы для изучения субъектно-объектных отношений в литературе (а стало быть, и в лирике) как производных от

3 Ср. также: [44, S. 92].

4 В этой связи нельзя не упомянуть имя советского теоретика литературы Б.О. Кормана (1922–1983), в работах которого важное место занимает описание субъектно-объектных структур в лирических текстах, разработка проблем объективации поэтического субъекта (лирический герой, ролевая лирика и пр.). См., в частности: [28, S. 20].

философской категории субъективности (Платон, Аристотель, Фихте, Шеллинг, Гёте, Гердер, Гофман, Гуссерль и др.) закладывались позже, в лучшем случае параллельно с появлением самого феномена, не говоря уже о попытках его систематизации в теории литературы [28; 1; 2], то логично предположить, что субъектно-объектная структура лирического стихотворения не может рассматриваться как простой набор субстанционально независимых друг от друга элементов. Каждое из обозначенных понятий, будучи рассмотрено в совокупности составляющих его семантических признаков, обнаруживает в своем смысловом поле как общие, так и отличающие его от других ситуационно-вариативные компоненты. Именно это позволяет, на наш взгляд, говорить о категориальном «субъектно-объектном» модусе лирического стихотворения вне зависимости от его принадлежности к фольклорной либо литературной традиции. Имеется в виду историческая смена парадигм от надличностной прецедентной (überindividuell, exemplarisch) поэзии, личностной (individuell) поэзии переживания (Erlebnislyrik) [17, S. 255–259] до имперсональной, внеличностной (entpersönlicht) [28, S. 26; 50, с. 130], (entindividualisiert), так называемой жестовой (gestisch) [17, S. 257], обезличенной поэзии, лишенной эксплицитно выраженного присутствия лирического Я [17, S. 269]. В основе последней, как известно, лежит ницшеанский постулат о диссоциации личности, призывавший взглянуть на себя «сверху» или «со стороны», к своего рода выходу за пределы Я[5]. Об этом же, в сущности, говорят Фрейд, Мах, Бар, Витгенштейн и др., с их идеями в целом соотносятся мысли Т.С. Элиота о деперсонализации художественного высказывания («Священный лес», 1920), теория остранения Шкловского и отталкивавшаяся от нее теория очуждения Брехта. Известный немецкий литературовед XX в. Х. Фридрих усматривает теоретические предпосылки такой «очуждающей, в силу ее затемненности» [28, S. 149] поэзии уже в творчестве Новалиса (см.: [28, S. 20]). В качестве наиболее репрезентативных немецкоязычных поэтов исследователь приводит М.Л. Кашниц, Г. Бенна и К. Кролова (см.: [28, S. 5]). Важно при этом, что при сравнении немецкой поэзии 1990–2010-х гг. с образцами предшествующей традиции в сфере разграничения авторского и лирического Я про-

5 Исходя из обусловленной буддийской философией концепции выхода Я за свои пределы, мы можем с таким же успехом отнести к разряду внеличностной традиционную дальневосточную поэзию (хайку и т. д.).

слеживаются общие тенденции и функциональная близость индикативных символов (шифтеров) (см.: [37; 36]), другими словами, форм лирического высказывания (субъектная — 1, 2 лицо, объектная — 3 лицо, деперсонализированная — инфинитив). Категория субъективности, таким образом, имманентно присуща художественному тексту, разными при этом оказываются лишь средства выражения в нем авторского (личностного) начала.

Лирическое произведение есть для поэта «выражение конденсированного чувства» (Т. Неш)[6]. Это утверждение современного немецкого автора как нельзя более применимо к жанру любовной лирики, именно в ней создатель стихотворения более всего может позволить себе слиться с создаваемым им образом лирического Я.

Рассмотрим народную песню «Прощай, спокойной ночи» («Ade zur guten Nacht»), начальные слова которой восходят к проповеди Мартина Лютера 1553 г. (прощание Христа со своими учениками в Гефсиманском саду). В многочисленных вариантах песни формально мы имеем дело с надличностной поэзией ролевого характера (Rollenlyrik): в произведении обобщена типическая ситуация прощания с предавшим чувство любимым (любимой), без надежды быть когда-либо вместе. Причем голос лирического Я (лирического героя), если правомерно использовать эти категории применительно к фольклору, может быть вложен как в уста мужчины, так и женщины. В одном из ранних вариантов монолог лирического Я, обращенный к женщине, заканчивается так:

Ade, ade, zu guter Nacht!
Nun bin ich ganz elend.
Hätt ich das an dir gedacht,
Mein Lieb hätt längst ein End <...>
Das Herze mein muß leiden Pein,
Jedoch es muß geschieden sein[7].

Прощай, прощай, спокойной ночи!
Теперь я бесконечно жалок.

6 Письмо автору статьи от 8.04.2014.

7 Автор неизвестен. Текст под названием «Elend hat mich umfangen» относится ко второй половине XVI в. Цит. по: [26, S. 285].

Если бы я мог заподозрить тебя,
Любовь моя давно прошла бы <...>
Сердце мое обречено на боль,
Но расставание неизбежно[8].

Однако была ли эта функция передачи обобщенного коллективного опыта присуща тексту изначально? Сочинитель фольклорных произведений, как правило, неизвестен. Скорее всего, автор первого варианта песни, записанной в XVI в., выразил свои сугубо личные переживания. Об этом свидетельствует структура речевого высказывания, оформленного от имени первого лица и дополненного мысленным диалогом с любимой. Впоследствии форма могла восприниматься как надличностная (прецедентная), ролевая, что мы, в частности, наблюдаем в средневековой поэзии, где с большей уверенностью можно догадываться об интенции автора, поскольку известно его имя и обстоятельства жизни. Так если в предыдущем примере предположение о том, что стихотворение могла сочинить женщина, носит чисто гипотетический характер, то в известном стихотворении В. фон дер Фогельвайде (1170–1230) «Под липой на лугу» («Under der linden») пол автора не вызывает сомнений, хотя лирическое высказывание вложено в уста женщины:

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ mugt ihr vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras <...>.
Dô was mîn friedel komen ê <...>[9].

Под липой
на лугу,

8 Перевод с немецкого здесь и далее, если это не указано специально, автора данной статьи. — *Т.К.*

9 «Unter der Linde / auf der Heide, / wo unser gemeinsames Bett war, / könnt ihr es noch sehen: / gebrochene Blumen und gedrücktes Gras <...>. / Da war mein Liebster schon vor mir gekommen» [52, S. 109].

где мы лежали,
Вы можете найти
с любовью
сорванные цветы и траву <...>.
Мой любимый пришел раньше меня <...>.

В тексте В. фон дер Фогельвайде «поэтическая правда», высказываемая от лица женщины, обращена даже не к возлюбленному, но к потенциальному реципиенту, члену социума. Любовник в тексте упоминается как в паре единого «мы», так и в объектной форме третьего лица. Лирическая героиня (die lyrische Heldin), таким образом, не идентична лирическому субъекту (lyrisches Subjekt), лирическому Я. Однако его присутствие обнаруживает себя в отношении автора стихотворения к героине, даже если она выступает от имени некой социальной группы. Именно ее роль в этой любовной сцене важна для поэта. Для своего времени, эпохи расцвета рыцарской поэзии, выбрать предметом изображения плотскую любовь (niedere Minne), несомненно, было большой смелостью, тем более в сопровождении позитивной авторской оценки, которую В. фон дер Фогельвайде облекает в эмоционально окрашенный выразительный художественный образ. Поскольку структура субъектно-объектных отношений в художественном, в том числе и в лирическом, произведении включает в себя помимо автора также и «активного» реципиента, то следует учитывать, что восприятие подобных ролевых стихотворений с течением времени могло претерпеть изменения. Вполне допустимо, что современный читатель (не специалист-филолог) не чувствует изначальной функциональной нагрузки произведения, которое было предназначено для совершенно иного уровня самосознания, и воспринимает стихотворение как принадлежность жанра лирики переживания (Erlebnislyrik), описывающей нечто, испытанное индивидом (в данном случае лирической героиней)[10].

10 Ср. наблюдения известной германистки К. Гамбургер: «Мы воспринимаем лишь лирический субъект высказывания и ничего более. Мы не выходим за пределы переживаемого им» («Wir erleben das lyrische Aussagesubjekt, und nichts als dieses. Wir gehen nicht über sein Erlebnisfeld hinaus, in das es uns bannt») [33, S. 181]. В связи с этим К. Гамбургер приводит любопытный пример. Эксплицитно выраженный субъект высказывания в религиозной песне Новалиса «Wenn ich ihn nur habe» («Если он со мной») из его «Духовных песен» («Geistliche Lieder») в контексте исполнения церковного культа (молитва) воспринимается верующими не как сугубо индивидуальный акт творческого самовыражения создателя произведения, а как часть функционального (в данном случае ритуального) надличностного (коллективного) дей-

В отличие от стихотворения В. фон дер Фогельвайде, стилизации, предпринятые в XX в. Б. Брехтом («Erinnerung an die Marie A.» / «Воспоминание о Мари А.», 1920) и В. Бирманом («Von mir und meiner Dicken in den Fichten» / «Обо мне и моей толстушке в ельнике», 1965), — пример традиционной лирики переживания. У Брехта лирический герой есть прямое отражение лирического Я, которое в свою очередь очень тесно связано с личностью самого автора, описывающего от первого лица всплывающую в его памяти картину. Партнерша, о которой говорится в третьем лице, важна лишь как объект вожделенной любви:

An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.
Und über uns im schönen Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange sah [20, S. 232].

В тот день синей сентябрьской луны
Безмятежно под молодой сливой
Я держал ее, кроткую бледную любовь,
В объятиях, как невинную мечту.
А наверху в чудесном летнем небе
Та тучка, на которую я не мог наглядеться <...>.

В стихотворении В. Бирмана, где лирический герой также достаточно тесно связан с лирическим Я и где, в свою очередь, важен опыт переживания эротического чувства самим автором, возлюбленная тоже упоминается лишь вскользь. Для автора важнее сам акт любви, описываемый от лица лирического Я:

ства. См. подробнее: [33, S. 163]. С таким же успехом мы можем говорить о личностной поэзии восточных классиков. Ср. распространенный мотив «жизнь есть сон», так и его европейские (возможно типологические) параллели, например, у В. фон дер Фогельвайде: «Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr! / ist mir mîn leben getroumet, oder ist ez wâr?» (цит. по: [29, p. 98]). «Увы, промчались годы, сгорели все дотла! / Иль жизнь мне только снилась? Иль впрямь она была?» (Пер. В. Левика) — и очевидные заимствования мотива в более поздний период.

Bloß paar schnelle Sprünge weg vom Wege
Legte ich ihr weißes Fleisch ins Gras.
Mittagsonne brannte durch die Fichten,
Als ich sie mit meinem Maße maß.
Käfer krochen unter uns, es brachen
Heere Ameisen froh in uns ein <...> [18, S. 158].

Всего в нескольких шагах от дороги
Я бросил ее белое как кипень тело в траву.
Полуденное солнце жгло сквозь ели,
Когда я измерил ее своей мерой.
Под нами ползали жучки, орды
Муравьев радостно впились в нас <...>.

Примечательно, что все рассмотренные стихотворения, написанные в разное время, объединяет неразрывная связь лирического героя со своей половинкой, объектом вожделения, по сути, равноправным элементом в структуре лирического произведения, в котором проявляет себя лирическое Я, но отсутствует конгруэнтность по отношению к автору стихотворения.

Несколько иная картина наблюдается в стихотворении современного поэта Д.М. Грефа «Взлохмаченная красавица» («Die struppige Schöne»), которое легко поддается сравнению с предыдущими текстами, поскольку имеет сходную структуру:

wir, die auf dem Teppich
boden bleiben, setzen uns
weich ineinander: wie sich
erst deine, und dann auch
meine Augenlider senkten <...>; un
sere aneinandergeschmiegten
Worte im Bad, wie deine
schönen Falten am Lid <...>:
dieses in dir Tau
chen, aus dir Schlüpfen,

und dann wieder, zum Spie
gelbild hin [31, S. 71].

мы, оставаясь на ковро
лине, садимся
мягко друг в друга: как
сначала твои, а потом и
мои веки опустились <...>; на
ши прижавшиеся друг к другу
слова в ванне, как твои
прекрасные морщинки у века <...>:
это погруж
ение в тебя, из тебя выскальзывание,
а потом опять, к зеркальному от
ражению.

Автор, погруженный в созерцание переживаемой интимной ситуации, от лица лирического героя представляет свое лирическое Я в неразрывной связи с образом партнерши, используя для этого функцию глагольных форм первого и второго лица. Лишь в конце стихотворения он прибегает к жестовой технике безличного оформления предложения с помощью неопределенной формы глагола, однако, тем самым парадоксальным образом усиливая эффект неразрывной связи (автор — лирический субъект — объект вожделения), отсутствующий в предыдущих примерах:

zwei Körper
haben, diese
Rundungen,
Mulden; klein werden,
sich strecken, gähnen [31, S. 71].

иметь
два тела, эти
округлости,

ямочки; стать маленьким,
потянуться, зевнуть.

Как известно, переход от традиционной линейной структуры лирического произведения к модернистской парадигматике был ознаменован заменой личностной «поэзии переживания» на обезличенную, «деперсонализированную жестовую поэзию» [17, S. 269]. В качестве переходной формы при этом рассматривается объективная поэзия (objektive Lyrik, Dinggedicht) (см.: [17, S. 258]), в которой лирическое Я формально дистанцируется от объекта изображения (используется повествовательная форма третьего лица), как, например, в «Пантере» Р.М. Рильке:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daβ er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt [45, S. 505].

Ее глаза усталые не в силах
смотреть, как прутья рассекают свет,
кругом стена из прутьев опостылых,
за тысячами прутьев — мира нет (Пер. с нем. Е. Витковского).

Однако по сути автор, не проявляя себя эксплицитно, растворяет свое лирическое Я в объекте изображения с целью перевести индивидуальное переживание в плоскость обобщающего символического образа.

Подобные примеры можно найти и в современной поэзии. Известная в кругу сонетистов поэтесса из Лейпцига Б. Ланге прибегает к объектному стихотворению в венке сонетов «Пьяная луна 7» («Weinmond 7») с целью представить личное переживание в виде обобщенного символа человеческой экзистенции:

Um jetzt zu schlafen, ist die Angst zu alt.
Nichts schwächt sie mehr, als lange brach zu liegen.
Wie sie sich räkelt, brüsk, vor der Gewalt,
wie sich die Tage unter ihr verbiegen [42].

Чтобы заснуть сейчас, страх слишком стар.
Чем бесполезней он, тем немощней, слабее.
Демонстративно силе показать,
Что дни над ним не властны, остается
Потягиваться и зевать.

Олицетворенный «страх» выступает одновременно в роли объекта авторского наблюдения за своим физическим состоянием и служит метонимическим (метафорическим) заместителем формально не проявленного лирического Я, вернее, выражением его экзистенциального modus vivendi.

Кроме того, в стихотворениях подобного рода объект авторского наблюдения автономизируется и становится сам по себе «поэтическим действующим лицом» (поэтическим субъектом / das poetische Subjekt). Этот феномен характерен и для пейзажной лирики, где в качестве поэтического субъекта может выступать природное явление, и для псевдоролевых стихотворений, где таковым предстает лирический герой (поэт, музыкант и пр.). Например, в подобной роли выступает мифологический герой из стихотворения Д. Рунге «Икар» («ikarus»):

das herz randvoll
mit himmel
als die erde
mein raubvogel
immer größer
und dunkler werdend
mich mitten
im flüchtigen traum
schlug [46, S. 1109].

сердце полное до краев
с небом
когда земля
моя хищная птица
все больше
и все темнее

меня
не успел помечтать
ударила.

Как известно, попытка возвращения субъекта в текст, предпринятая через «очки модерна» [17, S. 272] в немецкой постмодернистской поэзии «новой субъективности» (neue Subjektivität) 1970-х гг., имела результатом его включенность в новую парадигматику смещенной перспективы за счет очуждающего жеста (отсюда релятивизация, пародирование, самоирония и пр.). Показательна в этом смысле эволюция «поэзии переживания», в частности любовной лирики, в творчестве поэтов старшего поколения (Г. Кунерт, У. Хан, С. Кирш, У. Крехель и др.). На смену чувствам (любовь — «ужасный беспорядок» [39, S. 48], жизнь — вихрь: «пусть мчится» [19, S. 71]) приходит холодная симуляция, в лучшем случае, как у Крехель, медитация:

Lach. Binde Rüben ans weite Wasser.
Wach über sie. Leiber gewinnen draußen.
Das neue Leben war Bartwichsen.
War der Leib rosafarben, nenne ihn weiß.
Wer benennt das Eis? Schade um den Leib.
Laure. Wann werd ich?
Wohl nie [40, S. 17] (См. подробнее: [25, S. 31–34]).

Смейся. Забудь про слезы.
Будь начеку.
Новая жизнь была лишь ублажением бороды.
Если тело было розовым, назови его белым.
Кто найдет название льду? Жаль тело.
Не прозевай. Когда придет мой черед?
Наверно, никогда.

Формальным признаком очуждения становится наблюдение лирического субъекта за собой со стороны. Это может быть обращение к нему, как к собеседнику, подобно выше приведенному примеру, или рассмотрение его (себя) в качестве объекта рефлексии, как у Д. Грюнбайна:

Auch dieses Kinn, das du manchmal im Spiegel siehst,
Wird man irgendwann finden, den Kiefer dazu,
Unter anderen Knochen. Heute noch unrasiert,
Wird es schon morgen abstract sein, ein weißer Bügel [32]
(цит. по: [24, S. 68]).

И этот подбородок, который ты иногда видишь в зеркале,
Когда-нибудь найдут, вместе с челюстью,
Среди прочих костей. Сегодня еще не побритый
Завтра он уже будет абстракцией, белой скобой <...>.

Типичную структуру очуждения демонстрирует и стихотворение С. Лафлера «Рейнское мнится мертвое» («rheinbar scheintot»), в котором автор намерен показать «признаки смерти»[11] национального символа Германии:

jetz isses soweit:
er sitzt am rhein <...>
nix stoert ihn mehr
sein kopf ist leer
hoert nur noch das droehnen
den autoverkehr <...>

er peilt dieweil den rhein an
von fluszaufwaerts pfluegt
ein bug den strom
ein kraftvoller frachter [41, S. 12].

ну вот, наконец
он сидит на берегу рейна <...>
ничто его больше не беспокоит
его голова пуста
слышит лишь гул
авто <...>

11 Письмо автору статьи от 18.08.2012.

он пялится на рейн
с верховьев режет
реку носом
энергичный грузовоз <…>.

Глагольная форма третьего лица указывает на явное наличие в стихотворении лирического героя. Ее использование — стилистический прием, призванный приглушить голос автора, который не спешит обнажить душу перед читателем в традиционной манере личностной поэзии (использование глагольной формы первого лица), а словно бросает на себя ироничный взгляд со стороны, что, в свою очередь должно создать ощущение сопричастности рефлексирующего субъекта высказывания содержанию последнего.

В эпоху «тотальной» [17, S. 39], «мировоззренческой» [7, с. 298–303] пародии XX–XXI вв. очуждение лирического субъекта становится главным способом дистанцирования автора от критически оцениваемых феноменов действительности (см.: [51; 27]).

Так, А. Куч, составитель антологии «Гёте в пародиях», вышедшей по случаю 250-летия со дня рождения классика, демонстрирует традиционное обыгрывание сюжета известного стихотворения Гёте «Нашел» («Gefunden») в пародии под названием «Отделан» («Geschunden»):

Ich ging im Schnee
So für mich hin.
Nicht auszurutschen,
Das war mein Sinn. <…>

Oben schwebte die Bahn.
Es war in Barmen. <…>

Da rutschte ich aus
Ganz gegen meinen Sinn.
Ich fiel auf die Schnauze.
Zwei Zähne waren hin. <…>
Der Winter in Barmen [23, S. 19].

Я брел по снегу
Без всякой цели.
Не поскользнуться —
Мечты предел. <…>

Надо мной — железная дорога.
То было в Бармене. <…>

Поскользнулся
Вопреки желаниям.
Упал рылом вниз.
Двух зубов — как не бывало. <…>
Зима в Бармене.

Снижая содержание личностного созерцательного пейзажно-философского стихотворения Гёте, автор пародии, несмотря на желание остаться в границах юмористической саморефлексии, дает достаточно жесткую характеристику современному миру, в котором утрачена, по мнению Куча, как внутренняя, так и внешняя гармония.

Монтажный принцип построения образа, шифры, абсолютная метафорика, «внутреннее время» [17, S. 272][12], открытая структура, обеспечиваемая средствами разноуровневой фрагментарности (от фоники до семантики), — все это свидетельствует о превалировании если не антиномических, то, во всяком случае, дихотомических внеличностных субъектно-объектных отношений. Эту мысль графически и синтаксически, подтверждает, в частности следующее стихотворение К. Хензель:

Es war zu früh zu spät

Schrill ist es
Auf Erden. Die Flüsse vertagen den Lauf und begierig sind wir
Zu schauen die Nacht.

12 Имеется в виду переживание прошлых и будущих событий в си(ю)мультанном потоке сознания как новое временное восприятие. Ср. окказионализм Г. Грасса «Vergegenkunft» (пронасущее) [30, S. 262].

So siehst du ungehalten: Hoffnung die uns hält [35, S. 39].

Было слишком рано слишком поздно

Пронзительно-резко
На земле. Реки не спешат прокладывать русло и жадно вглядываемся мы
В ночь.

Так смотришь ты негодуя: надежда что нас держит <...>.

Как известно, абсолютным выражением обезличенной поэзии стала конкретная / визуальная поэзия (konkrete / visuelle Poesie), шире — экспериментальная поэзия с ее отказом от традиционных смысловых и структурных связей. Так, современный штутгартский поэт Ф. Демут видит в стихотворении комплексную текстовую систему, указывающую на самое себя (язык, образность) и на кусок действительности, из которого исключен субъект (см.: [21, S. 137]). Тем не менее, по его собственным словам, «внутренняя мотивация любого творчества есть потребность в выражении» [21, S. 68]. Следовательно, невозможно полностью освободиться от субъективного начала, как бы это ни декларировали сами поэты. Вопрос заключается лишь в степени субъективности, обусловленной целеполагающей установкой автора. В качестве примера можно привести псевдоролевое стихотворение Демута «Потому что я работаю у реки, Гу Чэн» («Weil ich am Flussufer arbeite, Gu Cheng»), написанное в форме внутреннего монолога:

Stellzungen vor langem in den Schotter gelegt
gesperrte Nebengleise
ihr rotes Blech

eine Stunde von gestern
Füchse
scharren sie wieder aus
über Nacht <...>

Kartoffeln im Eisenkorb
gegen Läuse imprägnierte
Hemden
kommen zu anderen Zahlen

oder die Heizkörperrippen Kiefern <...>
kann ich sie sehen [6, с. 54–55].

«Башмаки» давно улеглись
на гальке
запасные пути на запоре
красный сигнал

вчерашний час
лисы
выроют его снова
за ночь <...>

картофель в железной кошелке
пропитанные средством от вшей
рубашки
добавляются к прочим вехам

или ребра батарей отопления сóсны <...>
их вижу.

Лирический герой, китайский поэт Гу Чэн, обозначен лишь в заглавии. Голос лирического Я, формально проявляя себя один раз местоимением «я», сливается с голосом лирического героя, говоря словами поэта К. Драверта, «не спеша обнажать душу перед читателем» [24, S. 11].

Желанием ощутить свою реальность и утвердить значимое личное, физическое присутствие в эпоху обезличенности и виртуальной реальности можно объяснить тот факт, что из современного поэтического дискурса постепенно уходит и «мода на смысловую стерилизацию» [24, S. 10] текста, согласно которой язык оказывается лишенным своей референтной (дено-

тативной) функции, а стихотворение — коммуникативной (отсюда отказ многих поэтов видеть в своих произведениях некий информационно-содержательный блок — послание / Botschaft)[13]. Любопытен в этой связи поэтический сборник М. Вальзера «Истерзанный зверь» («Das geschundene Tier», 2007). Тематический план (отзвуки дебатов в СМИ по поводу неудобного для общества писателя-антисемита) встраивается в сюжетно-смысловые рамки балладного повествования о судьбе лирического Я, «загнанного в угол» (что подкрепляется рисунками-аллегориями в духе традиционной балладной топики «гонимости» и «отверженности»), однако не сломленного и чуждого настроениям возрастной усталости от жизни, и не «испытывающего стыда по поводу проигранных войн» [53].

Если задать вопрос, возможна ли в современной немецкой поэзии традиционная форма выражения субъектно-объектных отношений, присущая лирике переживания (автор, эксплицитно заявляющий о себе в личной форме высказывания от первого лица), ответ будет положительным. Однако в большинстве случаев это относится к поэтам старшего поколения.

Простым и внятным языком говорит с читателем К. Трауш, воспевшая в десяти поэтических сборниках (1993–2015) природу и земляков из крошечного местечка Вегелебен близ Магдебурга, где она обрела вторую родину после вынужденного переселения в отрочестве из Восточной Пруссии:

Nach jahrzehntelangen Strassen
bin ich nun nach Haus gekommen.
Es hat die kleine alte Stadt
mich in ihren Schoss genommen [48, S. 9].

По дорогам длиною в годы
я пришла домой.
Маленький старый город
открыл мне свои объятия.

Любопытным образом можно проследить связь между способом выражения лирического субъекта и использованной версификационной мо-

13 Свидетельство Д.М. Грефа в письме автору статьи от 15.01.2012.

делью. Так, ролевое стихотворение П. Майвальда «Карла» о житье-бытье современной матери-одиночки, вынужденной зарабатывать на жизнь в нескольких местах, написано, как того требует поэтика жанра, от лица лирической героини, не идентичной автору стихотворения, однако, его лирическое Я проявляет себя в положительно-оценочном характере восприятия данной ситуации:

Nun hab ich plus[14] (die Kasse) hinter mich
gebracht. Dem Jungen (Handy): Gute Nacht!
Danach mit Taxi in das vis-à-vis[15] .
Gott bitt: Sie trinken nicht bis morgen früh. <...>

Ich nehm ein Taxi und komm gegen vier
zu meiner Wohnungstür:
Mein Junge schläft und wacht (Gott Dank) nicht auf [43, S. 13].

Ну вот plus (кассе) можно сказать
до свидания. Сыну (по мобильнику): спокойной ночи.
Потом на такси в vis-à-vis.
О боже, только бы не было попойки до утра. <...>

Я беру такси и возвращаюсь около четырех
к двери своей квартиры:
Сын спит и не просыпается (слава Богу).

Заметным исключением в потоке современной деперсонализированной поэзии мейнстрима (даже религиозного содержания) (см. подробнее: [9, с. 107–112]) служит детская поэзия. Обезличенность чужда природе детского стихотворения, главное свойство которого можно обозначить как «гармонию диалога»: лирическое Я либо растворяется в личности создаваемого им образа, либо выступает в качестве его собеседника:

14 Известная сеть супермаркетов.
15 Название бара.

Kinder, wir machen ein Gedicht:
Erst löschen wir das Licht,
dann schließen wir die Augen,
 daß wir zum Träumen taugen [49, S. 5].

Детишки, давайте сочиним стихотворение:
Сначала погасим свет,
потом закроем глазки,
 чтоб сон приснился.

Особого внимания заслуживает также традиция сочетания письменного варианта стихотворения с его устным исполнением (перфоманс) (см.: [9, с. 153–176]). Речевой вариант, сопровождаемый невербальными способами выражения (мимика, жесты и пр.), в исполнении автора дает реципиенту дополнительную информацию о характере субъектно-объектных отношений не только внутри самой структуры «синтетического произведения», но и позволяет с наибольшей степенью выразительности донести до воспринимающего субъекта суть коммуникативной интенции субъекта высказывания, включая, в частности, такие ее компоненты как когнитивный, эмоциональный и конативный (см.: [11, с. 70–91]).

Таким образом, при рассмотрении общих тенденций развития субъектно-объектных отношений в лирическом жанре, можно констатировать в качестве основной поэтической интенции современного поэта его желание быть услышанным и прочувствованным, что соответствует природе художественного самовыражения. Но при этом, однако, предпочтительной остается эксплицитная форма высказывания с отчетливой асубъектной модальностью, что соответствует характеру отношений индивида и общества в современном мире.

Список литературы

1 *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.

2 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

3 *Бинштoк Л.М.* Лирическое стихотворение. Анализы и разборы: учеб. пособие / ред. Ю.Л. Чумаков. Л.: Госуниверситет, 1974. 153 с.

4 *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс Традиция, 2007. 608 с.

5 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 384 с.

6 *Демут Ф.* Циррозная страна / пер. с нем. яз. Т. Кудрявцевой. М.: Вахазар, 2007. 99 с.

7 *Карельский А.В.* Мировоззренческая пародия как модель художественного со-знания в немецкой литературе XIX–XX вв. // Методологические проблемы истории и теории литературы. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 1978. С. 298–303.

8 *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.

9 *Кудрявцева Т.В.* Новейшая немецкая поэзия (1990-е — 2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 343 с.

10 *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.

11 *Сарджвеладзе Н.И.* Личность и ее взаимодействие с социальной средой. Тбилиси: Мецниереба, 1989. 103 с.

12 *Сильман, Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 224 с.

13 *Тимофеев Л.И.* Лирика // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 208.

14 *Тодоров Л.* Лирический герой // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 177.

15 *Томашевский Б.В.* Призрак в литературоведении // Литературная газета. 01.06.1963.

16 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

17 *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. Bern; Stuttgart; Wien: UTB, 2000. 488 S.

18 *Biermann W.* Alle Lieder. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1991. 455 S.

19 *Borchers E.* Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. 115 S.

20 *Brecht B.* Gesammelte Werke. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. 422 S.

21 *Demuth V.* Die Form des Gedichts // Neue Rundschau. N 3. 2002. S. 124–141.

22 *Demuth V.* Dieses ungeheure Textrisiko // Schreiben Leben / R. Draghinescu (Hg.). Ludwigsburg: POP Verlag, 2005. S. 67–81.

23 Der parodierte Goethe: Neue Texte zu alten Gedichten / A. Kutsch (Hg.). Weilerswist: Verlag Ralf Liebe, 1999. 103 S.

24 *Drawert K.* Lagebesprechung. Junge deutsche Lyrik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

25 *Elm Th.* Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 3–34.
26 *Erk L., Böhme F.M.* Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893. 800 S.
27 *Freund W.* Die literarische Parodie. Stuttgart: Metzler, 1981. 133 S.
28 *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Rowohlt, 1956. 213 S.
29 German Poetry from the Beginnings to 1750 / G.C. Schoolfield (ed). New York: Continuum, 1992. 338 p.
30 *Grass G.* Phantasie als Existenznotwendigkeit // Grass G.: Werkausgabe: In 10 Bdn. Bd. 10. Darmstadt; Neuwied: Insel, 1987. S. 255–282.
31 *Gräf D.M.* Treibender Kopf: Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. 79 S.
32 *Grünbein D.* Nach den Satiren. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. 228 S.
33 *Hamburger K.* Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1957. 273 S.
34 *Hamburger K.* Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 149 S.
35 *Hensel K.* Bahnhof verstehen: Gedichte 1995–2000. München: Luchterhand, 2001. 96 S.
36 *Jakobson R.* Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb. Cambridge: Harvard University Press, 1957. 14 p.
37 *Jespersen O.* Language: Its Nature, Development and Origin. London: G. Allen & Unwin, 1922. 448 p.
38 *Kaspar H.* Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975. 163 S.
39 *Krechel U.* Nach Mainz! Gedichte. Darmstadt: Luchterhand, 1977. 85 S.
40 *Krechel U.* Technik des Erwachens: Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. 113 S.
41 *Lafleur S.* Lyrik. Hamburg; Bremen: Achilla-Presse, 2000. 14 S.
42 *Lange B.* Weinmond // fulgura frango. Sonett-Salon. Available at: http://www.fulgura.de/sonett/karussel/160.htm. (Accessed 21 December 2018).
43 *Maiwald P.* Karla // Unsere Zeit. 14.04.2006. S. 13.
44 *Meyer-Sickendiek B.* Lyrisches Gespür: Vom geheimen Sensorium moderner Poesie. München: Wilhelm Fink, 2012. 571 S.
45 *Rilke R.M.* Sämtliche Werke. Bd. 1 / Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt von E. Zinn. Wiesbaden; Frankfurt a.M.: Insel, 1955. 1635 S.
46 *Runge D.* Ikarus // Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2000. S. 1109.
47 *Susman M.* Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910. 130 S.
48 *Trausch Ch.* Meine Wege leben. Oschersleben: dr. ziethen verlag, 1994. 96 S.
49 *Ullmann G.* Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke: Kindergedichte. Ahlhorn: Geest-Verlag, 2004. 92 S.

50 *Užarević J.* Лирический парадокс // Russian Literature. N 29. 1991. С. 123–140.
51 *Verweyen Th., Wittung G.* Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. 236 S.
52 *Vogelweide W. von der.* Under der linden // Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2000. S. 109.
53 *Walser M.* Das geschundene Tier: neununddreißig Balladen; mit Zeichnungen von A. Walser. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. 88 S.
54 *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. 925 S.

References

1 Bakhtin M.M. *Problemy tvorchestva Dostoyevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Leningrad, Priboi Publ., 1929. 244 p. (In Russ.)

2 Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetic of verbal creation], comp. S.G. Bocharov, ref. by S.S. Averintsev i S.G. Bocharov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)

3 Binshtok L.M. *Liricheskoe stikhotvorenie. Analizy i razbory: ucheb. posobie* [Lyric poem. Analyses and critiques: Stud. manual], ed. by Yu.L. Chumakov Leningrad, Gosuniversitet Publ., 1974. 153 p. (In Russ.)

4 Broitman S.N. *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moya — zhizn'"* [Poetics of Boris Pasternak's book *My Sister — Life*]. Moscow, Progress Traditsiia Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)

5 Ginzburg L.Ia. *O lirike* [On poetry]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1964. 384 p. (In Russ.)

6 Demut F. *Tsirroznaia strana* [Cirrhosis country], trans. from German by T. Kudryavtseva. Moscow, Vakhazar Publ., 2007. 99 p. (In Russ.)

7 Karel'skii A.V. Mirovozzrencheskaia parodiia kak model' khudozhestvennogo soznaniia v nemetskoi literature XIX–XX vv. [Worldview parody as a model of artistic co-knowledge in the German literature of the 19th–20th centuries]. *Metodologicheskie problemy istorii i teorii literatury* [Methodological problems of history and theory of literature]. Vil'nius: Vil'niusskii un-t. Publ., 1978, pp. 298–303. (In Russ.)

8 Korman B.O. *Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected works on the theory and history of literature]. Izhevsk, Izd-vo Udm. un-ta Publ., 1992. 236 p. (In Russ.)

9 Kudryavtseva T.V. *Noveishaia nemetskaia poeziia (1990-e — 2000-e gg.): osnovnye tendentsii i khudozhestvennye orientiry* [Contemporary German poetry (1990s–2000s): main trends and artistic landmarks]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 343 p. (In Russ.)

10 Lotman Iu.M. *Ob iskusstve* [On art]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 1998. 704 p. (In Russ.)

11 Sardzhveladze N.I. *Lichnost' i ee vzaimodeistvie s sotsial'noi sredoi* [Person in the interaction with social environment]. Tbilisi: Metsniereba Publ., 1989. 103 p. (In Russ.)

12 Sil'man T.I. *Zametki o lirike* [Notes on poetry]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1977. 224 p. (In Russ.)

13 Timofeev L.I. Lirika [Lyrics]. *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* [Short literary encyclopedia]. Moscow, Sov. entsiklopediia Publ., 1967, vol. 4, p. 208. (In Russ.).

14 Todorov L. Liricheskii geroi [Lyrical hero]. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of literary terms]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974, p. 177. (In Russ.)

15 Tomashevskii B.V. Prizrak v literaturovedenii [Ghost in literary studies]. *Literaturnaia gazeta* [Literary newspaper]. 1963, July 01. (In Russ.)

16 Tynianov Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 576 p. (In Russ.)
17 Andreotti M. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern; Stuttgart; Wien, UTB, 2000. 488 S. (In German)
18 Biermann W. *Alle Lieder*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1991. 455 S. (In German)
19 Borchers E. *Gedichte*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976. 115 S. (In German)
20 Brecht B. *Gesammelte Wer*ke. Bd. 8. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967. 422 S. (In German)
21 Demuth V. Die Form des Gedichts. *Neue Rundschau*. 2002. N 3. S. 124–141. (In German)
22 Demuth V. Dieses ungeheure Textrisiko. *Schreiben Leben* / R. Draghinescu (Hg.). Ludwigsburg, POP Verlag, 2005. S. 67–81. (In German)
23 *Der parodierte Goethe: Neue Texte zu alten Gedichten* / A. Kutsch (Hg.). Weilerswist, Verlag Ralf Liebe, 1999. 103 S. (In German)
24 Drawert K. *Lagebesprechung. Junge deutsche Lyrik*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001. (In German)
25 Elm Th. Einleitung. *Lyrik der neunziger Jahre*. Stuttgart, Reclam, 2000. S. 3–34. (In German)
26 Erk L. Böhme F.M. *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893. Bd. 2. 800 S. (In German)
27 Freund W. *Die literarische Parodie*. Stuttgart, Metzler, 1981. 133 S. (In German)
28 Friedrich H. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg, Rowohlt, 1956. 213 S. (In German)
29 *German Poetry from the Beginnings to 1750* / G.C. Schoolfield (ed). New York, Continuum, 1992. 338 p. (In English)
30 Grass G. *Phantasie als Existenznotwendigkeit*. Grass G.: Werkausgabe: In 10 Bdn. Darmstadt; Neuwied, Insel, 1987. Bd. 10. S. 255–282. (In German)
31 Gräf D.M. *Treibender Kopf: Gedichte*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1997. 79 S.
32 Grünbein D. *Nach den Satiren*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999. 228 S. (In German)
33 Hamburger K. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1957. 273 S. (In German)
34 Hamburger K. *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1979. 149 S. (In German)
35 Hensel K. *Bahnhof verstehen: Gedichte 1995–2000*. München, Luchterhand, 2001. 96 S. (In German)
36 Jakobson R. *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*. Cambridge, Harvard University Press, 1957. 14 p. (In English)
37 Jespersen O. *Language: Its Nature, Development and Origin*. London, G. Allen & Unwin, 1922. 448 p. (In English)

38 Kaspar H. *Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a.M., Akademische Verlagsgesellschaft, 1975. 163 S. (In German)
39 Krechel U. *Nach Mainz! Gedichte*. Darmstadt, Luchterhand, 1977. 85 S. (In German)
40 Krechel U. *Technik des Erwachens: Gedichte*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992. 113 S. (In German)
41 Lafleur S. *Lyrik*. Hamburg; Bremen, Achilla-Presse, 2000. 14 S. (In German)
42 Lange B. *Weinmond*. Fulgura frango. Sonett-Salon. Available at: http://www.fulgura.de/sonett/karussel/160.htm. (Accessed 21 December 2018). (In German)
43 Maiwald P. Karla. *Unsere Zeit*. 14.04.2006. S. 13. (In German)
44 Meyer-Sickendiek B. *Lyrisches Gespür: Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München, Wilhelm Fink, 2012. 571 S. (In German)
45 Rilke R.M. *Sämtliche Werke*. Bd. 1 / Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt von E. Zinn. Wiesbaden; Frankfurt a.M., Insel, 1955. 1635 S. (In German)
46 Runge D. Ikarus. *Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl*. Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2000. S. 1109. (In German)
47 Susman M. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1910. 130 S. (In German)
48 Trausch Ch. *Meine Wege leben. Oschersleben: dr. ziethen verlag*, 1994. 96 S. (In German)
49 Ullmann G. *Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke: Kindergedichte*. Ahlhorn, Geest-Verlag, 2004. 92 S. (In German)
50 Užarević J. Liricheskii paradoks [Lyrical paradox]. *Russian Literature*, 1991, no 29, pp. 123–140. (In Russ.)
51 Verweyen Th., Wittung G. *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. 236 S. (In German)
52 Vogelweide W. von der. Under der linden. *Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl.* Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2000. S. 109. (In German)
53 Walser M. *Das geschundene Tier: neununddreißig Balladen*; mit Zeichnungen von A. Walser. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007. 88 S. (In German)
54 Wilpert G. von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2001. 925 S. (In German)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ОБРАЗ УСАДЬБЫ-МУЗЕЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920-Х ГГ.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 14 января 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-190-205

Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта Российского научного фонда № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд

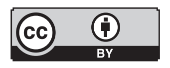
Аннотация: На примере повестей М.М. Пришвина «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922) и Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927), рассказов И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923) и М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923) показана мутация национальной топики под воздействием исторических катаклизмов: один из ее важнейших элементов — «усадебный топос», — на протяжении XVIII — начала XX вв. сохранявший свои постоянные характеристики, в 1920-е гг. дал ряд новых модификаций, одна из которых — усадьба-музей. В «Мирской чаше» «музей усадебного быта» благотворно воздействует на русскую жизнь, просвещая и облагораживая народную толщу. В повести Николая Огнёва музеефицированная помещичья усадьба — часть преодоленного эксплуататорского прошлого, ее наследие не нужно в новой советской жизни. В бунинском рассказе единственно подлинные, вечные ценности бытия, связанные с усадьбой, несовместимы с новой советской действительностью, «усадебная культура» безвозвратно ушла из национальной истории. В «Ханском огне», с одной стороны, показана непреходящая ценность накопленных в усадьбе сокровищ искусства и науки, форм бытия и быта; с другой — сословный эгоизм бывшего помещика. Итак, лишь пришвинская усадьба-музей может быть признана культурно перспективной для 70-летнего советского периода истории России, в который страна только вступала в 1920-е гг.

Ключевые слова: «усадебный топос», топика, модификация, 1920-е гг., усадьба-музей, Николай Огнёв, М.М. Пришвин, И.А. Бунин, М.А. Булгаков.

Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Для цитирования: *Богданова О.А.* Образ усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 190–205.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-190-205



THE IMAGE OF THE ESTATE-MUSEUM IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 1920s

© 2019. O.A. Bogdanova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 14, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Acknowledgements: The work was completed at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the Russian Science Foundation, project no. 18-18-00129 "Russian Estate in Literature and Culture: Domestic and Foreign Views".

Abstract: On the example of the novellas by Mikhail M. Prishvin *Secular Cup. The 19th year of the 20th century* (1922) and by Nikolai Ognev [M.G. Rozanov] *The Diary of Kostya Ryabtsev* (1926–1927) as well as stories Ivan A. Bunin "Non-urgent Spring" (1923) and Mikhail A. Bulgakov "Khan's fire" (1923), this essay demonstrates evolution but also mutation of the national topic under the influence of historical cataclysms. As a result, one of the most important elements of the "national axiomatics" of Russia, namely the "estate topos" that since the 18th century and up until the beginning of the 20th century had preserved constant features, prompted a number of new modifications in the 1920s. One of them is the so-called estate-museum. In the *Secular Cup*, this modification is promising and has a beneficial effect on Russian life by educating and refining the crowd. In the story by Nikolai Ognev, the landowner estate is part of the exploitative and antiscientific past, and the new Soviet life does not need its heritage. In the story "Non-urgent spring," Bunin argues that the only true, eternal values epitomized by the estate are absolutely incompatible with the new Soviet reality; "estate culture" has irrevocably abandoned national history. In Bulgakov's story, the image of the estate is ambiguous: on the one hand, it acknowledges the enduring value of its treasures of art and science, models of behavior and forms of being and everyday life; on the other hand, it criticizes the class egoism of the former owner of the estate. Hence, Prishvin's estate-museum alone can be recognized as culturally promising for the forthcoming 70-year long Soviet period of Russian history that the country enters in the 1920s.

Keywords: "estate topos", topoi, modification, 1920s, estate-museum, Nikolay Ognev, M.M. Prishvin, I.A. Bunin, M.A. Bulgakov.

Information about the author: Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow 121069, Russia. ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

E-mail: olgabogda@yandex.ru

For citation: Bogdanova O.A. The Image of the Estate-Museum in the Russian Literature of the 1920s. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 190–205. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-190-205

В 1910-е гг. многочисленные помещичьи усадьбы — старые и относительно новые, крупные и мелкие, богатые и разорившиеся — частой сетью покрывали территорию европейской России. В ходе революции 1917–1918 гг. происходил их массовый разгром, расхищение и уничтожение хранившихся там культурных ценностей, что нашло отражение в произведениях М.М. Пришвина («Адам», 1918), Е.И. Замятина («Землемер», 1918), Г.И. Чулкова («Красный жеребец», 1922) и многих других. Все это, как показывают исследования, было во многом спровоцировано представителями советской власти, но осуществлялось обычно руками крестьян (см.: [14]). В то же время одним из противоречивых начинаний новой власти на первом этапе победившей революции стала деятельность созданного 28 мая 1918 г. Музейного отдела Наркомпроса по выявлению, взятию на учет и сохранению наиболее известных дворянских усадеб и их коллекций. Так на территории РСФСР стали появляться усадьбы-музеи: литературно-мемориальные (Ясная Поляна, Мураново, Даровое и др.) и музеи усадебного быта (Архангельское, Остафьево, Семеновское-Отрада, Алексино, Овиновщина и др.).

Все это обусловило в русской литературе 1920-х гг. новый виток «усадебной» темы — изображение усадеб-музеев и осмысление их роли в культурной истории страны. Надо сказать, что анализ литературной продукции эпохи в указанном аспекте — явление беспрецедентное. Пока даже не выявлен достаточно представительный ряд авторов и произведений, затрагивающих эту тему. Таким образом, наша подборка является далеко не исчерпывающей и в какой-то мере случайной. Тем не менее рискнем провести на ее основе небольшое исследование, выводы из которого пока будут носить

предварительный характер.

Итак, в поле нашего зрения четыре произведения: повести Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927) и М.М. Пришвина «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922), рассказы М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923) и И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923). Их авторы — интеллигенты, сформированные культурной атмосферой Серебряного века с его утопизмом и пассеизмом 1910-х гг. (подробнее см.: [2]). В 1920-е гг. все они, за исключением эмигранта Бунина, стремились влиться в новую советскую действительность, при этом по возможности не поступаясь своими культурными приоритетами и нравственно-этическими императивами.

Повесть Николая Огнёва рисует будни 15-летнего ученика школы второй ступени Кости Рябцева, типичного советского подростка 1920-х гг. Посещение «показательного музея» в старинном имении князей Урусовых для знакомства с тем, как «жили раньше баре, помещики и буржуи» [10, с. 203], лишь небольшой эпизод произведения. Причем дается он с точки зрения Кости, воспринимающего прежнюю жизнь как окончательно побежденное эксплуататорское прошлое. И все же интерес к нему у школьников есть — они с удовольствием идут на экскурсию, преодолевая сопротивление учительницы. Характерно, что значительная часть имения отдана под совхоз и только главный дом с флигелями — под музей. Их интерьер и убранство читатель видит сквозь призму неграмотной речи сторожа, выдающего себя за экскурсовода и заведующего музеем: «Здесь <...> помещик, его превосходительство господин Урусов, обедали, а здесь его превосходительство чай пили. А здесь его превосходительство отдыхали. <...> Вот <...> здесь расписаны стены под фон. А ангелы, которые летают, это есть амуры. А это стол из ферфойского стекла. <...> На потолке <...> есть богиня Венира, а вокруг нее на колеснице ездит пастух Булкан, а почему пастух, это что в руке у него кнут. А живопись эта — знаменитого африканского художника» [10, с. 204–205], фамилию которого горе-экскурсовод забыл. Тем не менее учительница принимает рассказ сторожа за чистую монету и даже вступает с ним в идеологический спор: «Какое такое “превосходительство”? <...> Тут перед вами советские дети. <...> И они не знают разных этих наименований. Вы попроще, гражданин заведующий» [10, с. 204].

Нравы в первых музеях-усадьбах были патриархальными. В сторо-

жах — старик, служивший еще помещику Урусову, т. е. усадебный домочадец. Неудивительно, что в залах дворца он чувствует себя как дома: ест, пьет, отдыхает, даже использует самогонный аппарат в комнатке под лестницей. Группу приехавших детей из-за продолжительного дождя он оставляет ночевать в помещении музея, постелив им сена, взятого с усадебно-совхозного скотного двора, и напоив их молоком совхозных коров. К тому же он хранитель местных преданий — животрепещущей усадебной тайны: в «громадном зале, с хорами» «его превосходительство господин Урусов зарезались...» из-за встречи с привидением — некоей «белой мадамой» [10, с. 206]. Советская учительница требует разоблачить «предрассудок» и «разъяснить детям всю нелепость подобных привидений» [10, с. 207]. А приехавший наутро настоящий заведующий — «дядя в синих очках» [10, с. 214] — намеревается уволить этого осколка прежней жизни: оказывается, он выдает себя за хозяина музея далеко не впервые.

В повести Николая Огнёва нет никакого эстетического или мировоззренческого воздействия изящных интерьеров дворца и экспонатов музея на школьников. Страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для них только повод к розыгрышу и опасным шуткам. Усадебная легенда оборачивается грубым фарсом, использующим притупленное восприятие и болезненное воображение полупьяного матерящегося старика. Сниженный образ слуги-домочадца способствует развенчанию самой «усадебной культуры», лишая ее ореола благообразия и, в духе новой идеологии, сводя идеальное к сугубо материальному. Таким образом, «музей усадебного быта» в повести Николая Огнёва демонстрирует преимущество нового советского строя над старым дворянско-помещичьим.

Совсем иная авторская позиция — в «Мирской чаше» М. Пришвина. В отличие от «Дневника Кости Рябцева», именно «ампирный дворец» становится главным героем произведения — практически все действие этой повести происходит на территории бывшего имения Барышниковых в селе Алексине. Как и до революции, помещичья усадьба остается и административным, и социально-экономическим, и духовно-культурным центром жизни для окрестных крестьян. Теперь во дворце разместились детская колония, школа, разные советские конторы и учреждения, и только пять комнат во втором этаже не тронуты — в них организован «музей усадеб-

ного быта». В разоренном парке от прежних времен остались два павлина, которых охраняет столетняя Павлиниха, верная бывшим господам, радеющая об остатках их имущества («всю ночь караулит ручки дверей, запечатанные печатью» [12, с. 592]) и категорически не приемлющая новых порядков. Именно в ее дискурсе звучит близкая автору мысль о «бесовском» характере новой власти и пришедшей на землю «черной силе» [12, с. 593]. Тем не менее, несмотря на варварское отношение к «райской птице» (заливают помоями, выщипывают перья), местные любуются на павлинов в алексинском парке: «Хвост-то, хвост, красота!» [12, с. 587]. А так называемая «клюквенная <...> баба» — простая деревенская женщина, добывающая средства на жизнь сбором ягоды в лесу, — побывав в музейных комнатах, сохранивших былую обстановку и атмосферу усадьбы, заявляет: «В раю была» [12, с. 598–599], — и приводит свою маленькую дочь учиться французскому языку, не жалея ради этого овощей, сала и яиц для учителя. Бабы и мужики тащат к себе в «гнезда» предметы культуры из разоряемой усадьбы, демонстрируя бессознательную потребность в красоте и тем самым глубоко запрятанный в душе «образ Божий». Особенно интересен в этом плане зажиточный огородник из мещан Иван Крыскин, перебравшийся в деревню из-за голода. Он стремится к музыке и литературе, дал образование дочери — городской учительнице, сам же настоящий народный философ, правда прагматик и антихристианин. В мировоззренческом плане Крыскин становится оппонентом христианского персоналиста Алпатова, сравнивающего его с «неблагоразумным» голгофским разбойником.

Музей — дело жизни автобиографического героя Алпатова, он создается путем бескорыстного подвига, в голоде и холоде, как необходимый для преодоления окружающего народного «обезьяньего» рабства очаг культуры, образец прекрасного, оплот высших — христианских — ценностей бытия, надежда на пробуждение личностного самосознания в народной толще («воскресение <...> из числа» [12, с. 604]) в противовес сугубо материальным нуждам, в которых погрязли деревенские жители. Он залог сохранения лучших национальных сил в трудную годину: недаром к музею прибиваются «бывшие» люди, сохранившие честность и верность принципам в переживаемое беспощадное время. Органически неспособный «подворовывать» «генерал с известной фамилией» [12, с. 597]; бодрая, деятельная, ко всем доброжелательная бывшая помещица в городе; Пелагея Фоминична,

тридцать пять лет с любовью прослужившая своим господам, и др. — выгодно выделяются на фоне общей озлобленности, бесчестности, жестокости и бессердечия. Но пока музей лишь «цивилизованный остров» [12, с. 609] в окружении крестьянской «стаи», ложно называемой общиной (см.: [12, с. 607]), а его заведующий Алпатов — Робинзон Крузо. В конце повести в Алексино приезжает еще один «человек иной жизни», Савин, чтобы «спасти несколько книг и картин» из закрываемого советской властью музея. Оба они люди, «влюбленны[е] в ту сторону прошлого, где открыты ворота для будущего» [12, с. 658]. Знаменательные слова! Ведь сказаны они именно об «усадебной культуре».

Эпилог повести, казалось бы, безнадежен: «музей усадебного быта» упразднен, в четырех его бывших комнатах размещаются Исполком, Культком, Райком, Чрезвычком и только в одной, последней, — склад уцелевших экспонатов, которые Савин в конце концов увозит прочь, навсегда покидая «ампирный дворец и парк с павильонами» [12, с. 667]. Пирующие в хорошо натопленных залах бывшего музея советские служащие без всякого сожаления оставляют ночью в лютый мороз в холодном сарае не уплатившего непосильную «контрибуцию» Крыскина на верную смерть. И все же артефакты спасены, Алпатов выздоравливает, Павлиниха с «райскими птицами» жива, строения и парк прекрасной усадьбы продолжают выпрямлять души «русских лесных обезьян» [12, с. 607].

Обратимся к рассказу И. Бунина. Отношение к «усадебной культуре» здесь еще более восхищенное и почтительное, чем в повести Пришвина, однако авторский пафос гораздо пессимистичнее. Приезжающий в бывшее княжеское поместье автобиографический герой-рассказчик встречает, благодаря устроенному там новой властью музею, неразграбленные, не тронутые чужой рукой покои, библиотеку, кабинет, картинную галерею. Сохранились редкие книги и гравюры, часы с колоколами, орга́н, телескоп, многочисленные статуи и портреты — все изящное и драгоценное убранство «несказанно прекрасного» дворца. В парке — каменный мост, ворота со львами, старинные аллеи, шедевр архитектуры — «круглая, палевого цвета» церковь с «золотой маковкой» посреди «желтоватых мраморных колонн» [6, с. 214], прекрасные пруды, на озере — «остров с павильоном» [6, с. 212]. «Красавцы и красавицы» с фамильных портретов, чьи останки покоятся в мозаичном склепе под пустой светлой церковью, отдали годы

своей жизни «во славу и честь Державы Российская» [6, с. 213], которой, по мысли рассказчика, больше нет и никогда не будет. Не случайно по музею герой гуляет один, и на протяжении всего действия в поле зрения не возникает ни одного посетителя. Единственным встреченным в усадьбе человеком оказывается однорукий сторож-китаец, едва ли знающий русскую речь и совершенно равнодушный к охраняемым им сокровищам русской истории и культуры. В отличие от других рассматриваемых в статье произведений, здесь нет — даже гипотетически — ни прежних владельцев (все они умерли), ни преданных слуг-домочадцев. Когда «Несрочная весна» писалась, музей в Семеновском-Отраде уже был закрыт и усадьба разорена толпами безнадзорных детей.

Рассказ построен по принципу антитезы: прекрасное величавое дореволюционное прошлое и мелкое, пошлое, грязное настоящее советской эпохи. Да, «люди новой жизни правы», размышляет герой под впечатлением от пережитого в усадьбе, «к прошлому возврата нет» [6, с. 215]. Но для него, человека духовной культуры, внешне мертвый усадебный мир становится более живым, чем смрадная, грубая суета «низкой черни» [6, с. 209], по-хозяйски заполонившей все вокруг. Подлинная жизнь там, в славном пустынном парке на берегу Лопасни, а тесная загаженная советская Москва есть могила. Пусть «Держава Российская» погибла эмпирически, но в «солнечном царстве летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору, <...> ворот со львами и бурьяном наверху, мрачных еловых ущелий, обмелевших прудов <...>, навсегда опустевшей церкви и пустых, блистательных зал <...>» [6, с. 217], она жива идеально, духовно-символически, переходя в немеркнущую вечность, или «несрочную весну»[1]. Нет и не может быть никакой связи, ни малейшей преемственности между нею и отвратительным настоящим. «Усадебная культура» как средоточие всего лучшего в России — это абсолютное прошлое, потерянный, недостижимый идеал. Таков итог бунинского рассказа.

Действие булгаковского «Ханского огня» также происходит в богатом имении с великолепными интерьерами, заполненными бесценными произведениями искусства; главный дом со всем убранством сохранен благодаря организации в нем музея «Ханская ставка». Однако другие части Орешнева

1 Рассказ назван словами из стихотворения Е.А. Баратынского «Запустение» (1834).

носят следы социального катаклизма: вокруг дворца бурьян и «пожарища конюшен» [4, с. 481]. В отличие от бунинской «Несрочной весны», музей в этой усадьбе многолюден: здесь принимают посетителей и проводят квалифицированные экскурсии по средам, пятницам и воскресеньям с 18.00 до 20.00. Кроме того, одно из главных действующих лиц в «Ханском огне» — преданный слуга-домочадец, для которого княжеская семья и быт — как свои собственные. Это Иона Васильевич — постаревший камердинер последнего из князей Тугай-Бег-Ордынских — Антона Иоанновича. Во время экскурсии он испытывает душевную боль из-за вторжения чужих людей в «живой», как будто жилой дом Тугай-Бегов. Подобно сторожу в «Дневнике Кости Рябцева», Иона подвергается гонениям со стороны новой власти: так, «голый» экскурсант, воинствующий коммунист Антон Семенов, резко критикует его за обращения к «царствию небесному» и «симпатии <…> к князьям» [4, с. 484]. Однако другие участники группы, в которой много молодежи, восхищены прочувствованным рассказом Ионы: «Классный старик…» [4, с. 487]. Орешневский сторож — фигура отнюдь не комическая, а серьезная, даже трагическая, как будет понятно дальше. Проходя по залам, советские экскурсанты знакомятся с высокой и сложной культурой дореволюционного прошлого, соприкасаются со славной историей родины — и это, несмотря на идейно-разоблачительные речи «голого», не проходит даром для их самосознания.

Ну, а затем происходит резкий поворот сюжета — и в национализированных интерьерах советского музея встречаются последний князь Тугай-Бег, вернувшийся в свое бывшее имение под видом экскурсанта, и его любящий слуга Иона Васильевич, теперь музейный сторож. Первый момент встречи демонстрирует семейную общность: умершая в Париже молодая княгиня завещала мужу по приезде домой поцеловать доброго старика, что тот и исполняет. Но затем нарастает отчуждение, маркируемое неприятными деталями в облике князя: «нечистым голосом» [4, с. 492], внешним сходством с жестоким предком-татарином, притеснителем русского народа (см.: [4, с. 492]), «беловатой пенкой <…> в углах рта» [4, с. 493] от нахлынувшей ярости, косящими глазами (см.: [4, с. 496]), «жалобным звяканьем лампы» на столе, «когда тяжелое тело вдавилось в сафьян» [4, с. 489] кресла, и т. п. Наконец, Иона начинает испытывать страх перед вернувшимся хозяином: при известии о готовящемся открытии библиотеки для крестьян

в своем бывшем дворце Тугай-Бег разражается речью, пропитанной таким зловещим сарказмом, что «[м]ороз прошел у Ионы по спине при взгляде на лицо князя» [4, с. 492]; когда Антон Иоаннович отдается мрачным мечтам о мести и указывает рукой, на каких деревьях в парке им будут повешены и «голый» экскурсант Антон Семенов, и приезжающий работать в его кабинете московский ученый Александр Эртус, Иона, судорожно вздыхая, «тоскливо и покорно гляд[ит] вслед руке» [4, с. 492]. Наконец, князь просит Иону оставить его одного до полуночи в кабинете: «Я тебе ручаюсь, устрою так, что тебе ни за что не придется отвечать. Веришь моему слову?» [4, с. 493]. Преданный слуга уходит из дворца в свою караулку, чтобы вскоре быть разбуженным заревом пожара, нарочно устроенного бывшим владельцем усадьбы. Теперь Ионе не поздоровится, потому что именно он, как сторож, несет ответственность за сохранность вверенного ему имущества.

Очевидно, что судьба старого камердинера нисколько не волнует эмигранта-князя, и обещание, данное слуге, он также не считает нужным выполнять. Вспомним, что все без исключения экскурсанты, с группой которых он проник во дворец, для него «сволочь» [4, с. 490]. Намерение Эртуса устроить из книжного собрания Тугай-Бега народную библиотеку и открыть в помещениях дворца школу воспринимается князем с ненавистью: имение — его личная собственность, а не какое-то там «народное достояние» [4, с. 491]. Все эти разбросанные по тексту детали закономерно подводят к финалу рассказа — князь собственными руками уничтожает прекрасную усадьбу, аккумулировавшую в себе огромные культурные сокровища и славную историческую память о знатном пятисотлетнем роде, героически послужившем России: «Не вернется ничего. Все кончено. Лгать не к чему. Ну так унесем же с собой все это <...>» [4, с. 496]. Таким образом, Булгаков, в отличие от Пришвина и Бунина, вводит в изображение «усадебной культуры» заметный элемент критики, показывая ее социальный изъян — неучет интересов и достоинства простых, незнатных, демократических участников межсословного усадебного симбиоза. Симптоматично, что в этом произведении музей-усадьба упразднен не советской властью (как в «Мирской чаше» Пришвина), но самим бывшим владельцем, который в данном случае поступает не лучше презираемых им невежественных простолюдинов или идейных врагов.

Подведем некоторые итоги предпринятого исследования образа усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. Со всей определенностью

можно утверждать, что это модификация «усадебного топоса» — одного из элементов «национальной аксиоматики» [11, с. 248], инвариантной модели, существовавшей в русской культуре XVIII — начала XX вв. в относительно неизменном виде, но под прессом социально-исторических катаклизмов 1910–1920-х гг. (Первой мировой войны, революций 1917 г., Гражданской войны, резких культурно-экономических сдвигов первого десятилетия советской власти) претерпевшей ряд трансформаций. Из замеченных нами, помимо усадьбы-музея, — это город-сад (см.: [3; 7]), сельскохозяйственная кооперация (см.: [9]), образовательно-производственный комплекс (см.: [8]), коммуна бедноты в бывшей помещичьей усадьбе (см.: [1]). Мысль о возможной динамике, эволюции топосов впервые в российской науке была высказана А.М. Панченко: «взгляд на искусство как на “эволюционирующую топику” <…> завещан нам фольклором и древнерусской письменностью» [11, с. 236]. А.А. Булгакова считает, что топосы «не являются принадлежностью индивидуального сознания», это «коллективны[е] представления, хотя проявляю[щиеся] в личном опыте. В индивидуальной интерпретации они приобретают новые оттенки значения и актуализируют тот смысл, который детерминируется <…> конкретной культурной эпох[ой] <…>» [5, с. 16]. Очевидно, что медленная эволюция семантики присуща топосам на протяжении столетий их бытования в той или иной культуре; однако резкая смена социокультурных парадигм способна порождать в топике новые вариации, подчас до неузнаваемости меняющие ее внешние характеристики.

Можно поставить вопрос и о структуре «усадебного топоса»: семиотическом ядре (мифологема рая в элегическом или идиллическом модусе (см.: [13, с. 18–19]) и периферии (социальная критика, онтологическая «нечистота», а также «романтическая ирония» [13, с. 19]). В каких пропорциях эти элементы переходят в его различные модификации, в том числе усадьбу-музей, определяя их качественный статус, — вопрос, который еще предстоит исследовать.

Вернувшись к теме усадеб-музеев, выделим сначала их общие черты во всех четырех рассмотренных нами произведениях. Во-первых, везде музеи расположены в богатых знаменитых усадьбах с дворцовым комплексом и ценнейшими коллекциями искусства. Скромные литературные музеи-усадьбы в поле зрения писателей 1920-х гг. не попали. Тем не менее в указанном десятилетии им посвящена краеведческая, публицистическая и

научная литература, рассмотрение которой также представляет несомненный интерес. Однако это тема отдельного, самостоятельного исследования и в настоящей статье уделить ей внимание невозможно.

Во-вторых, во всех произведениях, кроме бунинской «Несрочной весны», присутствует преданный слуга-домочадец из простого народа, хранитель «усадебной культуры» и усадебных преданий, восходящий к чеховскому Фирсу из «Вишневого сада» (1903). Если в «Дневнике Кости Рябцева» старый слуга представлен в комически-сниженном виде, то в «Мирской чаше» и «Ханском огне» он исполнен драматизма и даже трагизма. Все эти люди — истинные представители «усадебной культуры», подчас более слитные с ней, чем сами владельцы-помещики. Таков, например, Иона Васильевич из «Ханского огня». Авторы дают понять, что «усадебная культура» — явление отнюдь не сословное, не привилегированное, а, напротив, общенациональное. Это подлинно «народное достояние», и в положительном, и в отрицательном смысле.

В-третьих, во всех произведениях, кроме «Дневника Кости Рябцева», музей в усадьбе или погибает, или обречен на гибель. Да и в повести Николая Огнёва он не выполняет своих нравственно-эстетических и просветительных функций, скорее служа отрицательным примером для посетителей. Этот музей всецело обращен к «проклятому» прошлому, а значит, по сути, мертв. Возможно, в указании на «шаткость» положения усадеб-музеев в РСФСР содержится авторский призыв к бережному отношению к «усадебной культуре» как общенациональному достоянию. Не случайно именно в 1920-е гг. возникло первое Общество изучения русской усадьбы, деятельность которого имела в стране заметный резонанс.

Теперь — о специфических особенностях каждой из рассмотренных вариаций топики усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. В повести Николая Огнёва «Дневник Кости Рябцева» усадьба показана как часть преодоленного эксплуататорского и антинаучного прошлого, ее наследие не нужно в новой советской жизни, во всем превосходящей прежнюю.

Напротив, в пришвинской «Мирской чаше» усадьба несет непреходящие ценности, которые вполне могут быть привиты к другой эпохе и социальному строю. Новая модификация «усадебного топоса» — «музей усадебного быта» — перспективна; она благотворно воздействует на русскую жизнь, просвещая и облагораживая народную толщу.

В бунинской же «Несрочной весне» категорически утверждается, что единственно подлинные на свете, в прямом смысле слова вечные ценности бытия, накопленные в усадьбе, абсолютно несовместимы с новой советской жизнью, которая не выдерживает с ними никакого сравнения, на деле являясь марой, призраком, тенью. По Бунину, «усадебная культура» — это Атлантида, которая безвозвратно ушла из национальной истории, ей нет места в эмпирической жизни.

Социальная критика «усадебной культуры» сближает «Ханский огонь» Булгакова с огнёвским «Дневником Кости Рябцева». Имеется в виду пренебрежение Тугай-Бега безопасностью и дальнейшей судьбой Ионы, сословный эгоизм князя и его нерадение о народе. В то же время Булгаков, в отличие от Николая Огнёва, признает непреходящую ценность накопленных в лоне «усадебной культуры» сокровищ искусства и науки, моделей поведения, форм бытия и быта.

Таким образом, только пришвинская вариация усадьбы-музея как одной из модификаций «усадебного топоса» может быть признана культурно перспективной на протяжении 70-летнего советского периода в истории России, в который страна вступала в 1920-е гг.

Список литературы

1 *Акимова А.С.* «Усадебная культура» в изображении советских писателей 1920–1930-х гг.: модусы восприятия: Доклад на Установочном круглом столе «“Усадебный топос” в русской литературе конца XIX — первой трети XX века: парад модусов, поиск инварианта» (Москва, ИМЛИ РАН, 27 апреля 2018 г.). URL: http://imli.ru/index.php/konferentsii/2018/2983-ustanovochnyj-kruglyj-stol-usadebnyj-topos-v-russkoj-literature-kontsa-xix-pervoj-treti-xx-veka-parad-modusov-poisk-invarianta (дата обращения: 12.12.2018)

2 *Богданова О.А.* Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в русской культуре первой трети XX века: сб. ст. М.: Индрик, 2016. С. 196–209.

3 *Богданова О.А.* Образ рая в русской литературе 1920–1920-х годов: динамика «усадебного топоса» // Вестник славянских культур. 2019. (Готовится к печати.)

4 *Булгаков М.А.* Ханский огонь // *Булгаков М.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. Т. 1. С. 481–496.

5 *Булгакова А.А.* Топика в литературном процессе: Пособие. Гродно: Изд-во ГрГУ, 2008. 107 с.

6 *Бунин И.А.* Несрочная весна // *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 208–218.

7 *Ворон (Скляднева) П.А.* «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. № 31 (3 — 2018). С. 69–78.

8 *Кромин В.А., Шалыгина О.В.* Усадьба М.Г. Комиссарова во Владимирской губернии как творческая лаборатория МХАТа // Карабихские научные чтения. Музей — усадьба — литература: пути и проблемы взаимодействия традиционных культурных институтов в современном мире: материалы научно-практической конференции (Ярославль, 5–6 июля 2018 года). Ярославль: ООО «Академия 76», 2018. С. 46–50.

9 *Михаленко Н.В.* Образ усадьбы в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова // Сборник Международной научной конференции «XXIII Славянские чтения». Даугавпилс: Даугавпилсский университет, 2019. (Готовится к печати.)

10 *Огнёв Николай.* Дневник Кости Рябцева. М.: Астрель; АСТ; Транзиткнига, 2006. 378 с.

11 *Панченко А.М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 236–250.

12 *Пришвин М.М.* Мирская чаша. 19-й год XX века // *Пришвин М.М.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2006. Т. 1. С. 583–667.

13 *Разумовская А.Г.* Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010. 34 с.

14 *Рассказова Л.В.* Разгром дворянских усадеб (1917–1919): Официальные документы и крестьянские практики // Общество. Среда. Развитие. 2010. Вып. 2. С. 44–49.

References

1 Akimova A.S. *“Usadebnaia kul’tura” v izobrazhenii sovetskikh pisatelei 1920–1930-kh gg.: modusy vospriiatiia: Doklad na Ustanovochnom kruglom stole «“Usadebnyi topos” v russkoi literature kontsa XIX — pervoi treti XX veka: parad modusov, poisk invarianta» (Moskva, IMLI RAN, 27 aprelia 2018 g.)* [“Estate culture” in the representation of Soviet writers of the 1920s–1930s: modes of perception. Paper presented at the round table “«Estate topos» in the Russian literature of the late 19th — the first third of the 20th century: the parade of modes, the search for an invariant”] (Moscow, IWL RAS, April 27, 2018)]. Available at: http://imli.ru/index.php/konferentsii/2018/2983-ustanovochnyj-kruglyj-stol-usadebnyj-topos-v-russkoj-literature-kontsa-xix-pervoj-treti-xx-veka-parad-modusov-poisk-invarianta (Accessed 12 December 2018). (In Russ.)

2 Bogdanova O.A. Dvorianskaia usad’ba Serebrianogo veka v prostranstve retrospektivnoi utopii [Noble estate of the Silver age in the space of retrospective utopia]. *Utopiia i eskhatologiia v russkoi kul’ture pervoi treti XX veka: sb. st.* [Utopia and eschatology in Russian culture of the first third of the 20th century: collection of articles] Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 196–209. (In Russ.)

3 Bogdanova O.A. Obraz raia v russkoi literature 1920–1920-kh godov: dinamika “usadebnogo toposa” [The image of Paradise in the Russian literature of the 1920s-1920s: the dynamics of the “estate topos”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2019. (Gotovitsia k pechati.) (In Russ.)

4 Bulgakov M.A. Khanskii ogon’ [Khan’s fire]. *Bulgakov M.A Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.] Moscow, ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2004, vol. 1, pp. 481–496. (In Russ.)

5 Bulgakova A.A. *Topika v literaturnom protsesse: Posobie* [Topoi in the literary process: Manual]. Grodno, Izd-vo GrGU Publ., 2008. 107 p. (In Russ.)

6 Bunin I.A. Nesrochnaia vesna [Non-urgent spring]. *Bunin I.A. Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.] Moscow, Voskresen’e Publ., 2006, vol. 4, pp. 208–218. (In Russ.)

7 Voron (Skliadneva) P.A. “Usadebnyi topos” i “gorod budushchego” v tvorchestve Velimira Khlebnikova [“Estate topos” and “city of the future” in the works of Velimir Khlebnikov]. *Artikul’t*, no 31 (3 — 2018), pp. 69–78. (In Russ.)

8 Kromin V.A., Shalygina O.V. Usad’ba M.G. Komissarova vo Vladimirskoi gubernii kak tvorcheskaia laboratoriia MKhATa [Estate of M.G. Komissarov in Vladimir province as a creative laboratory of Moscow art theatre]. *Karabikhskie nauchnye chteniia. Muzei — usad’ba — literatura: puti i problemy vzaimodeistviia traditsionnykh kul’turnykh institutov v sovremennom mire: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii (Iaroslavl’, 5–6 iiulia*

2018 goda) [Conference in the estate Karabikha. Museum-estate-literature: ways and problems of interaction of traditional cultural institutions in the modern world: conference proceedings (Yaroslavl, July 5–6, 2018)]. Iaroslavl', OOO "Akademiia 76" Publ., 2018, pp. 46–50. (In Russ.)

9 Mikhalenko N.V. Obraz usad'by v "Puteshestvii moego brata Alekseia v stranu krest'ianskoi utopii" A.V. Chaianova [The image of the estate in the "Journey of my brother Alexey to the country of peasant utopia" by A.V. Chayanov]. *Sbornik Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "XXIII Slavianskie chteniia"* [Proceedings of the international academic conference "The 23d Slavic conference"]. Daugavpils, Daugavpilsskii universitet Publ., 2019. (Gotovitsia k pechati.) (In Russ.)

10 Ognev Nikolai. *Dnevnik Kosti Riabtseva* [Diary of Kostya Ryabtsev]. Moscow, Astrel'; AST; Tranzitkniga Publ., 2006. 378 p. (In Russ.)

11 Panchenko A.M. Topika i kul'turnaia distantsiia [Topoi and cultural distance]. *Istoricheskaia poetika. Itogi i perspektivy izucheniia* [Historical poetics. Results and prospects of the study]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 236–250. (In Russ.)

12 Prishvin M.M. Mirskaia chasha. 19-i god XX veka [Secular cup. The 19th year of the 20th century] *Prishvin M.M. Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.] Moscow, Terra — Knizhnyi klub Publ., 2006, vol. 1, pp. 583–667. (In Russ.)

13 Razumovskaia A.G. *Sad v russkoi poezii XX veka: fenomen kul'turnoi pamiati: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [The garden Garden in the Russian poetry of the 20th century: phenomenon of cultural memory: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2010. 34 p. (In Russ.)

14 Rasskazova L.V. Razgrom dvorianskikh usadeb (1917–1919): Ofitsial'nye dokumenty i krest'ianskie praktiki [The defeat of the estates (1917–1919): official documents and peasant practices]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2010, issue 2, pp. 44–49. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ТРАГЕДИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «ПРОМЕТЕЙ» И ПОЭМА «СОН МЕЛАМПА»: ЯВНЫЕ И «ТАЙНЫЕ» ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
Дата поступления статьи: 30 декабря 2018 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-206-227

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта «Словарь+сайт поэтического языка Вячеслава Иванова», №16-34-00006-ОГН

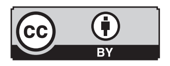
Аннотация: Поэма «Сон Мелампа» и трагедия «Прометей» написаны Вячеславом Ивановым в разное время, посвящены разным темам, но между ними существуют явные точки соприкосновения, к которым следует отнести повторения отдельных образов и мотивов, а также мотивно-образных комплексов. В основе этого родства лежит общая пространственно-мифологическая модель. Она формируется в поэме «Сон Мелампа» и представляет собой три сферы: эмпирическую, мистическую и мифологическую. Последняя является порождающей моделью для двух других и конституируется триадой мифологических существ: 1. мужское начало, Зевс; 2. женское, Персефона; 3. сыновнее, жертва, Загрей. Коррелятом первого начала является мистическое и эмпирическое Небо, второго — Земля, а третьего — разделяющее их пространство. В «Прометее» эта модель повторяется, но она определяет не столько структуру пространства, сколько развитие трагического сюжета и образную систему произведения. Миф о жертвоприношении Диониса становится сюжетной схемой, которая, по-разному отражаясь в различных сценах трагедии, конструирует их: каждая из таких сцен представляет собой трансформацию исходной дионисийско-титанической мифологемы. Анализ лексических комбинаций демонстрирует интегративную роль пространственно-мифологической модели, которая определяет структуру не только отдельных сцен «Прометея» в целом, но и конкретных мотивных комплексов внутри них.

Ключевые слова: мифопоэтика, художественное пространство, символ, порождающая модель, лексические комбинации, Вячеслав Иванов, трагедия «Прометей», поэма «Сон Мелампа».

Информация об авторе: Леонид Геннадьевич Каяниди — кандидат филологических наук, доцент, Смоленский государственный университет, ул. Пржевальского, д. 4, 214000 г. Смоленск, Россия.

E-mail: leonideas@bk.ru

Для цитирования: *Каяниди Л.Г.* Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и поэма «Сон Мелампа»: явные и «тайные» точки соприкосновения // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 206–227. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-206-227



VYACHESLAV IVANOV'S TRAGEDY *PROMETHEUS* AND HIS POEM *THE DREAM OF MELAMPUS*: OBVIOUS AND HIDDEN POINTS OF CONVERGENCE

© 2019. L.G. Kayanidi
Smolensk State University, Smolensk, Russia
Received: December 30, 2018
Date of publication: June 25, 2019

Acknowledgements: This study was supported by the Russian Foundation for Basic Research aspart of the project «Dictionary plus Website of Vyacheslav Ivanov's Poetic Language.» № 16-34-00006-OGN.

Abstract: Vyacheslav Ivanov wrote the poem *The Dream of Melampus* and the tragedy *Prometheus* in different periods of his literary career; while also different thematically, both works have obvious points of convergence. Among those are recurrent images, motifs as well as larger image-related and motivic patterns. Both works share the same spatial and mythological model. Ivanov develops it in *The Dream of Melampus*; the model consists of three spheres: empirical, mystical, and mythological. The latter generates the first two that function as its reflections. This mythological sphere is constituted of the triad of mythological creatures: 1. male origin, Zeus, 2. female origin, Persephone, 3. son, Sacrifice, Zagreus. The correlate of the first origin is the mystical and empirical Heaven, of the second — the Earth, of the third — the space that separates Heaven and Earth. This model becomes reenacted in *Prometheus*, however it not so much determines the structure of space as it fosters the development of the tragic plot and the character system of the play. *Prometheus* builds upon the myth of the sacrifice of Dionysus that becomes the play's plot pattern and reflects itself in different dramatic scenes: each of such scenes is a transformation of the original myth of Dionysus and Titans. The analysis of lexical combinations demonstrates that the spatial and mythological pattern determines not only the structure of images and motifs but also specific motifs within larger patterns.

Keywords: mythological poetics, fictional space, symbology, generative model, lexical combinations, Vyacheslav Ivanov, *The Dream of Melampus, Prometheus*.

Information about the author: Leonid G. Kayanidi, PhD in Philology, Associate Professor, Smolensk State University, Prgevalsky St. 4, 214000 Smolensk, Russia.
E-mail: leonideas@bk.ru

For citation: Kayanidi L.G. Vyacheslav Ivanov's Tragedy *Prometheus* and his Poem *The Dream of Melampus*: Obvious and Hidden Points of Convergence. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 206–227. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-206-227

Поэма Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» и трагедия «Прометей» в последнее время стали объектом пристального внимания ивановедов. Историко-литературный и философский анализ интертекстуальных пластов «Сна Мелампа» представлен в обширной статье В.В. Петрова [8]; анализ мифопоэтических и отчасти историко-философских структур в трагедии «Прометей» дан в кандидатской диссертации С.А. Кибальниченко [5]; мистическую антропологию Иванова в «Прометее» изучает М. Цимборска-Лебода [10]. Исследователи описывают целый веер подтекстов у обоих произведений, отмечается даже автоцитация, занимающая немаловажное место в «Прометее» [9, с. 75], но никто пока не обращал внимания на интертекстуальные связи «Сна Мелампа» с «Прометеем». Надо признать, что эти связи не совсем очевидны. Рассматриваемые произведения созданы в разное время («Сон Мелампа» — в 1907 г., «Прометей» — в 1914 г.), посвящены разным темам (мистическое посвящение и богоборчество, грехопадение); у них разные сюжеты и разные образные системы. Однако в «Прометее» (и в авторском предисловии, предпосланном его первому отдельному изданию и выступающем как бы связующим звеном между трагедией и «Сном Мелампа») есть отчетливые точки соприкосновения с поэмой. К ним необходимо отнести повторения отдельных образов и мотивов, а также мотивно-образных комплексов. Нами обнаружено 10 таких точек соприкосновения (см. Приложение, таблица 1). Семь из них представляют собой образы и мотивы, входящие в орфический миф, который сам Иванов назвал «основоположным». Это образы Зевса, Персефоны, Диониса-Загрея, мотивы отражения Диониса в зеркале Персефоны, рождения титанов из этого отражения, растерзания Диониса титанами,

сохранения Зевсом сердца Диониса, искупления вины титанов. Если бы взаимосвязи исследуемых текстов были исчерпаны этими мотивно-образными комплексами, то необходимо было бы ограничиться лишь констатацией общего мифологического подтекста у обоих произведений. Однако наличие еще трех точек соприкосновения, несводимых к мифологической подоснове (образ нивы змей, основы и утка мировой ткани, мотив «зеркало пьет душу»), позволяет констатировать интертекстуальные связи между поэмой и трагедией.

Чем обусловлено мотивно-образное родство «Сна Мелампа» и «Прометея»? Мы предполагаем, что в основе этого сходства лежит общая пространственно-мифологическая модель. Тут стоит отметить, что в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» А.Ф. Лосев первым обратил внимание на космогонизм ивановского «Прометея» как его специфическую черту: «<...> трагедия Вяч. Иванова “Прометей” является замечательным произведением в контексте всех новоевропейских Прометеев. <...> Иванов восстановил здесь космогонизм античного мифа, в то время как в новой и новейшей литературе Прометей почти всегда оказывался символом только свободы человеческого духа <...>» [6, с. 285].

Ивановская пространственно-мифологическая модель впервые отчетливо проступает как раз в «Сне Мелампа». Она представляет собой три сферы: эмпирическую, мистическую и метафизическую. Последняя является порождающей моделью для двух других, которые оказываются ее отражением. Метафизическая сфера конституируется триадой мифологических существ (1. мужское начало, Отец, Зевс — 2. женское, Мать, Персефона — 3. сыновнее, жертва, Загрей). Каждый из них имеет свой пространственный коррелят, актуализированный в мистической и эмпирической сферах: Зевс — верх, небо, Персефона — низ, земля, Загрей — разделяющее небо и землю пространство.

Таблица 1 — Пространственно-мифологическая модель поэмы «Сон Мелампа»
Table 1 — Spatial-mythological model of the poem *The Dream of Melampus*

Сфера	Метафизическая	Мистическая	Эмпирическая
Уровень и его мифологическая персонификация	Зевс	Вечное Небо Змиев-Целей	Небо (Гелиос)
	Персефона	Незримая персть Змей-Причин	Земля
	Загрей	Разделяющее их пространство	Разделяющее их пространство

Данная пространственно-мифологическая модель является универсальной для поэзии Иванова. Нами было установлено, что вариации этой модели проявляются в других поэмах и лирических циклах [3, с. 28–63]. Актуализируется она и в трагедии «Прометей». В отличие от «Сна Мелампа», в ее структуре последовательно проводится не триадический, а диадический принцип.

Таблица 2 — Пространственно-мифологическая модель трагедии «Прометей»
Table 2 — Spatial-mythological model of the tragedy *Prometheus*

Сфера	Мифологическая (метафизическая)	Мистическая	Эмпирическая
Уровень и его мифологическая персонификация	Зевс (идеальный первообраз Неба)	Дионис, или Зевс-Дионис (идеальное, невидимое Солнце)	Зевс-Кронид (реальное Солнце) и внутримировые боги (звезды)
	Персефона (идеальный первообраз Земли)	Титаны (порождения Земли)	Фемида (реальная земля)

Метафизическая диада Зевс — Персефона определяет структуру мифологемы растерзания Диониса, базовой для всей трагедии «Прометей»,

генерируя основные элементы и отношения внутри мифологического сюжета. Основные элементы мифологического сюжета — это Дионис (ипостась Зевса) и титаны (ипостась Персефоны). Отношения между Зевсом и Персефоной антиномические, любви и вражды одновременно: взаимная любовь выражается в рождении сына, а ненависть — в том, что титаны, порожденные Персефоной, пожирают сына Зевса и Персефоны. Таковы же отношения между титанами и Дионисом в «Прометее». Титаны утверждают свое бытие с помощью узурпации бытия другого, через поглощение Диониса; они любят его, стремятся к нему, но утверждают это в акте насилия. Огонь Диониса сжигает титанов изнутри, но он же в конечном итоге спасет их.

Как и в поэме «Сон Мелампа», мифологические первоначала в «Прометее» наделяются пространственными характеристиками (Небо, Земля, Солнце). Это позволяет утверждать пространственный характер архетипического мифологического сюжета о растерзании Диониса в трагедии. В «Сне Мелампа» пространственный принцип создания сюжета неоспорим: развертывание мистериального дионисийского мифа становится космогенезом, формирует сферическую и уровневую структуру художественного пространства. В «Прометее» пространственность отступает на задний план, но не исчезает вовсе. Миф о растерзании Диониса моделируется с помощью пространственно-темпоральных категорий: небо и земля, время, начало. Мифологическая перводиада определяет устройство эмпирического мира: Зевс (трансцендентный свет) отражается на небосводе (аналог зеркала Персефоны) и порождает Зевса-Кронида (Солнце) и «внутримировых богов» (звезды).

Однако назначение пространственно-мифологической модели в трагедии иное, чем в поэме: она не столько определяет структуру пространства, сколько развитие трагического сюжета и образную систему произведения.

Трагедия «Прометей» представляет собой цепочку мотивно-образных ситуаций. В фабульной последовательности, т. е. в условно-хронологическом порядке, не совпадающем с расположением эпизодов в тексте, она такова: творение человека, создание Пандоры, первое преступление (убийство Архемора Архатом), возжжение подземного жертвенника, жертвоприношение Прометея Зевсу, освобождение Пандоры и ее смерть, жертвоприношение Прометея. Каждая из этих ситуаций строится на основе

диадического принципа, заданного перводиадой Зевс — Персефона и во всей полноте выраженного в сюжете растерзания Диониса титанами. «Основоположный» миф о жертвоприношении Диониса становится схемой сюжета, по-разному отраженной в различных мотивно-образных ситуациях. Каждая такая ситуация представляет собой трансформацию исходной дионисийско-титанической мифологемы (либо целиком, либо отдельной ее части).

В качестве примера рассмотрим одну из важнейших образно-мотивных ситуаций — возжжение подземного жертвенника. Этот жертвенник, воздвигнутый Прометеем, находится в пещере и становится своеобразным вместилищем, храмом огня. Он расположен под землей, но хранит огонь с неба и символизирует арену мистической встречи Бога и человека в глубинах человеческого естества. Сыны Прометея соревнуются в беге с факелами: кто из них первым достигнет подземного жертвенника Прометея, тому и суждено будет зажечь огонь в святилище, а значит, положить начало человеческому дерзанию, человеческой культуре.

Ключевые мотивы возжжения подземного жертвенника соотносятся с мифологическим сюжетом растерзания Диониса. Эти мотивы представлены в монологе Прометея из явления XIII первого действия. Их можно представить в таком виде.

Таблица 3 — Возжжение подземного жертвенника
Table 3 — The Burning of the Underground Altar

«Прометей»	Мифологический архетип (и «Сон Мелампа»)
Дионисийским огнем владеют боги	Дионис находится в младенческом состоянии
Прометей приносит огонь на землю	Лик Диониса отражается в зеркале явлений
Огонь становится достоянием человека, а не божественным даром	Титаны присваивают себе дионисийскую сущность, поглощая Диониса
Огонь называется Невестой, которая уготована для грядущего Жениха — Диониса	Грядущее восстановление дионисийской сущности в титаническом бытии через привлечение сердца Диониса на алчущую землю

Соотнесенность мотивов из «Прометея» с мифологическим архетипом сюжета, отраженным в «Сне Мелампа», становится очевидной, если учесть, что огонь из «Прометея» тождественен Дионису, перенесение огня в земной мир — отражению Диониса в зеркале явлений, присвоение огня человеком — поглощению титанами Диониса, сохранение огня для привлечения нового Диониса — грядущему проявлению сердца Диониса в земном мире.

Повторение исходной мифологемы в сюжете возжжения подземного жертвенника позволяет осмыслить отношения человеческого бытия к божественному. Небесный огонь есть божественная энергия, организующая и поддерживающая человеческое бытие, энергия жизни. Чем сильнее небесный огонь внутри человека, тем выше витальность человека, тем ненавистнее ему смерть и небытие:

Избранников немного: в них живей,
Богаче пламенеющая жила;
Им жизнь мила, и ненавистна смерть…[1]

Но Прометей утверждает не божественный, а человеческий характер этого огня, поскольку он не благодатный дар, а достояние человека, его добыча, результат волевого стремления:

Достояньем вашим
Стал Прометеев дар. Мой дар отныне
Пусть не наследьем, но своей добычей
Души высокой доблесть именует.

Прометей разрушает нормальные отношения между Богом и человеком. Чтобы обладать бытием, человек обречен его узурпировать, утверждать в качестве своей собственности. На языке мифа это передается с помощью мотивов искаженного отражения и поглощения Диониса. Небесный огонь на жертвеннике оказывается одновременно священным и преступным. Знаком его преступности становится его возжжение от факела первого убийцы Архата. Сакральная роль огня подчеркивается тем, что именно он

1 Здесь и далее цитаты из текста предисловия к трагедии «Прометей» и самого произведения даются по: [1, V–XXV и 9–77].

станет даром грядущему искупителю, божественному Жениху — Дионису. Поэтому он назван Невестой (пещера — ее чертог, а сыны Прометея — ее хранители). Несмотря на свою преступность, этот огонь станет залогом искупления греховной человеческой природы, основой для восстановления дионисийского начала в человеческом мире, на языке мифа — проявления сердца Диониса на земле.

Так как огонь на подземном жертвеннике оторван от своих бытийных истоков, захвачен человеком, он является не только Невестой, но и Вдовой (*Тайны вдовствует огонь*).

В другой своей статье [4] мы показываем, что каждая мотивно-образная ситуация, на которые можно без остатка сегментировать трагедию «Прометей», построена по принципу парадигматического повторения исходного пространственно-мифологического архетипа.

Таковы явные точки соприкосновения обоих ивановских произведений.

«Тайные» точки соприкосновения мы обнаружили с помощью точных методов — программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», который был разработан и апробирован на многочисленных текстах Л.В. Павловой. Программный комплекс фиксирует в сопоставляемых произведениях такие устойчивые сочетания слов, которые не связаны друг с другом синтагматически или парадигматически, но повторяются в различных текстах на пространстве в 50 строк [7, с. 66]. Их предлагается называть лексическими комбинациями. Мы применили программный комплекс в целях сравнительного анализа «Сна Мелампа» и «Прометея». Задача этого исследовательского хода была тройная: во-первых, установить, коррелируют ли друг с другом текстовые фрагменты, где была установлена связь между произведениями с помощью мотивно-образного анализа и с помощью программного комплекса; во-вторых, поддерживают ли лексические комбинации мотивно-образную и пространственно-мифологическую общность поэмы и трагедии; в-третьих, позволяют ли лексические комбинации выявить новые точки соприкосновения «Сна Мелампа» и «Прометея», а значит, увидеть новые смысловые взаимосвязи между произведениями. Сразу можно сказать, что на все три вопроса был получен утвердительный ответ.

В обоих текстах программой было выделено несколько сотен общих лексических комбинаций. По наблюдениям Л.В. Павловой, обилие лекси-

ческих комбинаций — отличительная черта поэтики символизма в целом и Иванова в особенности [7, с. 94], но для двух произведений, пусть и довольно пространных, такое количество общих комбинаций кажется чем-то поразительным и даже экстремальным. Длина выявленных комбинаций колеблется от двух до пяти компонентов. Частотность закономерно падает с увеличением числа компонентов, но многокомпонентные комбинации как бы вбирают в себя ряды более коротких лексических цепочек: пятикомпонентные поглощают четырехкомпонентные, эти последние — трехкомпонентные, а они в свою очередь — двухкомпонентные. Например, «Дионис — Зевс — младенец — отец — титан» — «Дионис — Зевс — младенец — титан» — «Дионис — Зевс — младенец» — «Дионис — Зевс».

Примечательно, что в рассматриваемых произведениях комбинации объединяются в пучки, внутри которых отдельные цепочки различаются одним, двумя или тремя компонентами. Такие пучки представляют собой нечто целое, поскольку они характеризуют одну и ту же текстовую ситуацию. Примеры представлены в Приложении, таблица 2, вторая колонка.

Подавляющее большинство общих лексических комбинаций сосредоточены в пределах тех текстовых фрагментов, в которых были выделены мотивно-образные точки соприкосновения между произведениями. В «Сне Мелампа» это часть текста, в которой изображается мистическое посвящение Мелампа на змеиной ниве Вечных Причин, а в «Прометее» это в основном шестое явление третьего действия, в котором раскрывается образ Пандоры.

Одинаковые комбинации появляются в таких текстовых ситуациях, для которых характерно приблизительное мотивно-образное тождество. Так, в пунктах № 2 и 3 таблицы 2 Приложения таким общим знаменателем являются два мотива — жертвенная смерть Диониса в результате его растерзания титанами и сохранение Зевсом его сердца как залог будущего воскресения. Вместе с тем общность комбинаций не всегда маркирует мотивно-образное тождество. С этой точки зрения представляет интерес пункт № 1 таблицы 2 Приложения. Общим для обоих текстовых фрагментов здесь является мотив рождения, но в «Сне Мелампа» рождение происходит вследствие брака Неба и Земли, Змей-Целей и Змей-Причин, и результатом этого брака становится эмпирический мир, который символизируется тремя развернутыми метафорами: рождение женщиной ребенка в результате

оплодотворения мужским семенем (гендерная оппозиция «мужское — женское»); появление растений в результате прорастания семян (вегетативная оппозиция «семя — всходы»); изготовление ткани в результате наложения на основу утка (производственная оппозиция «основа — уток»). Интегрирует все метафоры оппозиция «невидимое — видимое» как вариант метафизической диады «Зевс — Персефона» (Зевс связан с категорией невидимого, потому что он уходит в глубины сущего, а причастность Персефоны стихии видимого отмечена образом зеркала Персефоны). Стоит отметить, что мотив брака и рождения имплицитно содержится и в текстовом фрагменте из «Прометея», но он связан с метафизической сферой: *Древле сына Зевс родил; был иной тот Зевс*. Зевс в аспекте своего инобытия есть Персефона, от брака с которой и рождается Дионис-Загрей. В «Прометее» небо и земля находятся в состоянии антагонизма (титаны, как порождения Земли-Персефоны, убивают небесного Диониса), в «Сне Мелампа» они находятся в единстве, пусть и неокончательном. Итак, при всем своем различии оба рассматриваемых фрагмента едины: в отрывке из «Сна Мелампа» представлен архетипический мистериальный сюжет в своем преломлении в мистической сфере, а в «Прометее» он же, но в своем метафизическом аспекте. Общность лексических комбинаций подтверждает, 1) что в обоих произведениях наличествует единая пространственно-мифологическая модель, причем не просто как смысловая скрепа, а скорее как каркас, интегральная структура и 2) что развертывание этой структуры представляет собой повторение единого архетипа на разных уровнях (Зевс и Персефона — Дионис и титаны — Змии Целей и Змеи Причины).

Лексические комбинации фундируют исключительную роль пространственно-мифологического моделирования для «Сна Мелампа» и «Прометея». В сущности, большинство пятикомпонентных цепочек делятся на две группы — исключительно мифологические, включающие в свой состав слова, с помощью которых можно воссоздать ивановский вариант орфической теогонии (Отец — сердце — титан — пасть (гл.) — поглощать; Быть — Дионис — Зевс — отец — сердце; Двойник — Зевс — ныне — сердце — сыновний и др.), и пространственно-мифологические (Дионис — младенец — небеса — отец — сын; Земля — небо — отец — родить — мир). Лексика внутри этих комбинаций отражает соотнесенность пространственных и мифологических категорий: Дионис, сын, младенец, Зевс, отец связаны с

небом, процесс рождения мира — одновременно с небом и землей (а значит, с Зевсом и Персефоной, Дионисом и титанами, небесными и земными змеями).

Теокосмогонический нарратив в «Прометее» представляет собой вариацию «Сна Мелампа». Это проявляется не только на мотивно-образном и пространственном уровне организации художественного целого, но и на уровне лексических комбинаций, который Л.В. Павлова предлагает называть прототекстовым [7, с. 139]. Густая сеть лексических комбинаций, пронизывающая массивные, в несколько сот стихов, отрывки текстов, становится тому подтверждением.

Обилие лексических комбинаций с пространственно-мифологическими компонентами не дает, однако, оснований утверждать, что взаимосвязь между «Сном Мелампа» и «Прометеем» ограничивается только теокосмогоническим сюжетом. Эта взаимосвязь шире и разнообразнее. В связи с этим особенный интерес представляют такие комбинации, которые не имеют непосредственного отношения к пространственно-мифологической матрице обоих текстов. Тут необходимо оговорить одно методологическое соображение. Наличие в двух текстовых сегментах разных произведений единой комбинации, тем более многокомпонентной, задает презумпцию общности и взаимосвязи этих текстовых ситуаций, даже если эта взаимосвязь неочевидна при беглом или внимательном чтении. Каждый раз такая общность должна быть рассмотрена и интерпретирована. В «Сне Мелампа» и «Прометее» программа выделила несколько таких комбинаций: «ведать — жизнь — земной — крепкий — лабиринт», «вина — ныне — святыня — свершаться — несказанный», «мир — мощь — пленный — сердце — слово» (см. Приложение, таблица 2).

Рассмотрим последнюю комбинацию. Она рифмует друг с другом два относительно завершенных фрагмента из поэмы и трагедии. В «Сне Мелампа» это финальный эпизод, в котором представлено преображение Мелампа в результате его мистической инициации. Герой поэмы становится дионисийской личностью, аналогом в эмпирической сфере метафизического Зевса-Диониса и мистического Диониса обновленного, поскольку в нем пространственно-бытийственные противоречия примиряются: небесное сливается с земным, Цели с Причинами, Зевс-Персефона с Зевсом-Дионисом. В результате инициации Меламп наделяется мистическим двойным

зрением: ему дано видеть невидимое, идеальное, внутреннюю, духовную жизнь мира. Для характеристики преображенного видения Мелампа используются четыре слова из лексической комбинации (мир — мощь — пленный — слово): мир — это *мощь без выхода*, *плененное слово*, т. е. дух, находящийся в плену материального воплощения.

В «Прометее» представлен диалог между хором мужчин и женщин и Пандорой. Мир в этом диалоге тоже изображается как тюрьма: он унылая пустыня, потому что все живущее обречено умереть: *Мы умрем? — Напрасно жить*. Пандора избавляет людей от отчаяния и экзистенциального уныния. Она предстает как животворящая сила, приносящая в мир любовь. Пандоре дано *властным словом* преображать человеческие сердца, наполнять их духовной энергией.

При всей разности обеих мотивно-образных ситуаций с одинаковой лексической комбинацией (мир — мощь — пленный — сердце — слово) они обнаруживают смысловую общность. Пандора аналогична Зевсу-Дионису из «Сна Мелампа»: подобно тому как огонь Зевса-Диониса пронзает грудь героя и дарует ему мистические способности, так и дары Пандоры оживляют, преображают людей. Хор мужчин и женщин аналогичен Мелампу: они становятся объектом приложения преображающих высших сил.

Таким образом, оказывается, что текстовые фрагменты, связанные друг с другом лексическими комбинациями, не имеющими пространственно-мифологического значения, сохраняют следы исходного дионисийского пра-сюжета. Это еще раз указывает на интегративную роль пространственно-мифологической модели, которая определяет не только структуру мотивно-образных ситуаций в целом, но и отдельные мотивы внутри них.

Приложение / Application

Таблица 1 — Точки соприкосновения поэмы «Сон Мелампа», трагедии «Прометей» и авторского предисловия к трагедии

Table 1 — Points of convergence between the poem *The Dream of Melampus* and the tragedy *Prometheus* and the author's preface to the tragedy

<table>
<tr><th>Общий элемент (мотив, образ)</th><th>«Сон Мелампа»</th><th>Авторское предисловие к «Прометею»</th><th>«Прометей»</th></tr>
<tr><td>Абсолют есть перводиада Зевс — Персефона</td><td>В вечности змием себя ты сомкнул, — и кольцом змеевидным / Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона[2].</td><td rowspan="2">В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, извечный Отец единородного Сына, и есть девственная Мать Младенца — Персефона.</td><td rowspan="2">Древле сына Зевс родил. / В начале было то; родилось время / С рожденьем сына; был иной тот Зевс.
<...>
Земли-Фемиды эти словеса./ Она в земле — что в небе Зевс: лишь призрак / Извечной Девы, матери Младенца.</td></tr>
<tr><td>Рождение от брака Зевса и Персефоны младенца Диониса (Загрея)</td><td>Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея. / В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэйя.</td></tr>
</table>

2 Здесь и далее текст поэмы «Сон Мелампа» цитируется по: [2, с. 294–300]

Рождение титанов из отражения Диониса в зеркале Персефоны[3]	К зѐркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали Титаны глубин, — растерзали Младенца	<...> из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Праматери возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации. В каждом живет некий образ Диониса (ἄγαλμα διονυσιακόν), — ибо каждый атом Диониса есть он сам, — в каждом светится нечто от его божественного Я, заключенное в темницу земной душевности, поглощенное титаническою личностью	Так на лазурной тверди, что престол / Невидимый от смертных застилает, / Извечный отразился смутно Зевс / Обличьями верховных миродержцев, / Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь / Орлом надмирным в небе распростерт.
Растерзание младенца Диониса титанами	Буйные встали Титаны глубин, — растерзали Младенца <...> младенец страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье.	Оживают многие обособленные *я* отрицательно самоопределяющихся сознательных существ, полагающих свое бытие в разделении и взаимопротивлении. Отрицательное самоопределение каждого титанического существа обращает его жизнеутверждение в волю к поглощению другого, что не он сам, — в постоянный неутолимый голод. Его ненависть — голод, и голод — его любовь; и потому убийственна его любовь, и полна любовной страсти ненависть. Таковы Титаны, бросившиеся на Младенца и пожравшие его	Небес алкали — род Земли Титаны: / Подкралися к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились — и пали пеплом дымным <...> прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его. / Еще незримый теплился огонь / Божественным причастьем Геи темной / В пласту земном, покрывшем кости сильных, / Убитых местью Зевсова орла.

3 В «Прометее» мотив модифицирован в создание внутримировых, олимпийских богов в результате отражения премирного Зевса на небе.

Сохранение Зевсом сердца Диониса (его вечной, неистребимой сущности)	Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце — / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына.	сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего	А сердце сына, бьющееся сердце, / Отец исхитил и в себе сокрыл.
Искупление вины титанов через утверждение дионисийской сущности в мире (сердца Диониса)	Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса / Правым обличьем — в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...	Какого же «искупления» ждет он от Диониса, и в чем может состоять это искупление? — В восстановлении превратно отраженного лика Дионисова на земле... Но для этого необходимо, чтобы атомы его света — живые монады личных воль –пришли в свободное согласие внутреннего единства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога: только тогда сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего, привлечется на землю.	Промыслил человеком Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю?
Зеркало пьет душу	<...> душу живую до дна выпивает зерцало, / Если в борьбе Ты Другой не падешь от Себя же Другого — / Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно.	Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это — его первая жертва, первое саморасточение — и начало «разделенного мироздания» (μεριστὴδημιουργία) неоплатоников.	Прообраза искал во мне художник / Своим твореньям (пьет зеркальность душу!) / И, на меня взирая, вас творил, Прекрасные — мое подобье — сестры!

Основа и уток	Все, что в мире родится, и все, что является зримым, / Змеи Земли — мы родим от мужей текучего Неба. / Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей, / Оку же видимы всходы полей, невидимо семя; / Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами. / Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.	Прометей «ссылается на действенную мощь самопреодоления, человеку присущую: с нею возьмет он некогда в свои руки уток мировой ткани, основа которой дана судьбой, –и “воля духа станет”»	О, не пытайте, дети, что таит / День нерожденный! / Что наткали Мойры, / Исполнится. Но им дана основа: / Уток возьмите, — воля духа станет. / Вам умереть удел — и встать, как я...

Таблица 2 — Лексические комбинации в поэме «Сон Мелампа»и в трагедии «Прометей»

Table 2 — Lexical Combinations in the Poem “Sleep of Melamp” and in the tragedy “Prometheus”

№№	Общие лексические комбинации	«Прометей»	«Сон Мелампа»
1	Земля — небо — отец — родить — родиться Земля — небо — отец — родить — мир Земля — небо — родиться — родить — мир	<...> подобны вы / Царевым детям, выросшим в палатах / Царевых — и не знающим **отца**. / Внемлите ж! Древле сына Зевс **родил**. / В начале было то; **родилось** время / С рожденьем сына; был иной тот Зевс. / Владыкой **мира** он Дитя поставил, / И сладостно играл вселенной сын, / И в той игре звучало стройно **небо**. / **Небес** алкали — род **Земли** — Титаны: / Подкралися к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились — и пали пеплом дымным; / А сердце сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл.	«Женский удел нам назначен, и брак со змиями **Неба**. / Имя нам — Змеи-Причины: со Змиями Целей отвека / Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименея. / Все, что в **мире родится**, и все, что является зримым, / Змеи **Земли** — мы **родим** от мужей текучего **Неба**. / Ибо ничто без **отца** из ложесн не исходит зачавшей, / Оку же видимы всходы полей, невидимо семя; / Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами. / Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
2	Отец — сердце — титан — пасть — поглощать Отец — младенец — титан — пасть — поглощать Отец — сердце — титан — пасть — младенец Младенец — сердце — титан — пасть — поглощать	Небес алкали — род Земли — **Титаны**: / Подкралися к **младенцу** Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились — и **пали** пеплом дымным; / А **сердце** сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл. / В незримом небе, что ни свет, ни тьма, / Воссел он на престоле отдаленном. / Помыслите: когда б в ночной пещере / Сидел пред вами демон, **поглотивший** / В утробу солнце, — что бы зрели вы?	Ведай, что душу живую до дна выпивает зерцало, / Если в борьбе Ты Другой не **падешь** от Себя же Другого — / Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно. / Так и **младенец** страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье **Титанам**, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье. / **Сердце** ж твое огневое, Загрей, нераздельное **сердце** — / Змий, твой **отец**, **поглотил** и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына.

3	Дионис — младенец — небеса — отец — сын Зевс — младенец — небеса — отец — сын Дионис — Зевс — небеса — отец — сын Быть — Дионис — Зевс — отец — сердце Быть — Дионис — Зевс — небо — сердце Быть — Дионис — отец — небо — сердце Дионис — Зевс — отец — сердце — небо Дионис — Зевс — отец — сердце — земля Быть — Зевс — отец — сердце — земля Быть — Дионис — Зевс — земля — сердце	<...> Древле сына **Зевс** родил. / В начале **было** то; родилось время / С рожденьем сына; **был** иной тот **Зевс**. / Владыкой мира он Дитя поставил, / И сладостно играл вселенной **сын**, / И в той игре звучало стройно **небо**. / **Небес** алкали — род **Земли** — Титаны: / Подкралися к **младенцу Дионису**, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились — и пали пеплом дымным; / А **сердце** сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл.	Так и **младенец** страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье. / Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце — / Змий, твой **отец**, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя **Зевс Дионисом**, / Сам уподобясь во всем изначальному образу **Сына**. / И не младенец с годины той **Зевс**, и не змий, но змеями / Многими бог увенчался, и змеи те — звезды над Геей, / Нам — женихи глубоких **небес**, обрученные змии Целей святых. / Совершатся судьбы, приведут гименеи: / Все мы, утробы **земли**, сочетаемся с жалами **Неба**. / **Будет**: на матернем лоне прославится лик **Диониса** / Правым обличьем — в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее **сердце** вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее **сердце** в **Отце**: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о **Зевс**-Персефона и Жертва!.. / Ныне же, Змий — посвященный, воззри на вечное **Небо**, / Смертным обличьем твоим утони в двойнике несказанном!» / В **небо** глубокое очи вперил бестрепетно вещий: / Лик несказанный увидел, наполнивший темное **небо**. / Мирообъятною тучей клубились пламени-змии / Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели, / И содрогалась вся Нива горящих мужей лицезреньем.

4	Мир — мощь — пленный — сердце — слово	ХОР ЖЕНЩИН Игр и пляски и любви Мы не ведаем, богиня Или **пленная** рабыня! ХОР МУЖЧИН **Мир** — унылая пустыня. ХОР ЖЕНЩИН Все, что в **сердце** и в крови, Властным **словом** воззови, Оживи волшебным словом! ХОР МУЖЧИН Мановеньем оживи! ХОР ЖЕНЩИН Дай дышать нам в веке новом Роз пыланьем пурпу́ровым, Хмелем ласки и любви! ПАНДОРА с ритмическими движениями стана и рук, при сопровождении флейт: — танец в цепях И в железных ожерельях — Я пляшу; И в глубоких подземельях — Я дышу. Нежной лестью **мощь** мужскую Обольщу, И тому, по ком тоскую, — Отомщу.	Он не узнал ни стволов, ни листвы, ни ключей, ни лазури / Прежних, ясно явленных и замкнутых, тесных и внешних: / **Мир** — не журчанье ль струящихся душ, не теней ли шептанье, / Томный мятеж, переклики в лесу заблудившихся воинств? / **Мир** — не смятенье ли струн на колеблемой ветром кифаре? / Все — только звук, только зов, **мощь** без выхода, воля в неволе. / Ах, и в камне немело издревле **пленное слово**! / **Сердцем** смутился Мелампо неволе земной, но утешный / Вспомнил завет: совершатся судьбы, приведут гименеи.

Список литературы

1 *Иванов Вяч.* Прометей. Трагедия. Петербург: «Алконост», 1919. XXV+82 с.

2 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. II. 852 с.

3 *Каяниди Л.Г.* Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова: дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2012. 188 с.

4 *Каяниди Л.Г.* Пространственно-мифологическая модель и ее трансформации в поэзии Вячеслава Иванова: «Сон Мелампа» и «Прометей» // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Вып. 3. С. 231–246.

5 *Кибальниченко С.А.* Реализация «основного мифа» Вяч. Иванова в трагедии «Прометей»: дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2017. 181 с.

6 *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

7 *Павлова Л.В., Романова И.В.* Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск: Свиток, 2015. 148 с.

8 *Петров В.В.* Разнотекущие потоки в «Сне Мелампа» Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Europa Orientalis. Салерно, 2017. Т. 29: Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция. С. 23–54.

9 *Сабо-Трифкович Б.* Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова. Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2010. 172 с.

10 *Цимборска-Лебода М.* Прометей и Пандора, или мифопоэтическая антропология Вячеслава Иванова (на материале трагедии «Прометей») // Mistrzowi i Przyjacielowi. Wrosław, 2010. С. 149–168.

References

1 Ivanov Viach. *Prometei. Tragediia* [Prometheus. Tragedy]. Peterburg, Alkonost Publ., 1919. XXV+82 p. (In Russ.)

2 Ivanov Viach. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.] Briussel', Foyer Oriental Chretien Publ., 1974. Vol. II. 852 p. (In Russ.)

3 Kaianidi L.G. *Struktura prostranstva i iazyk prostranstvennykh otnoshenii v poezii Viacheslava Ivanova: dis. ... kand. filol. nauk* [Structure of space and the language of spatial relations in Vyacheslav Ivanov's poetry: PhD thesis]. Smolensk, 2012. 188 p. (In Russ.)

4 Kaianidi L.G. Prostranstvenno-mifologicheskaia model' i ee transformatsii v poezii Viacheslava Ivanova: "Son Melampa" i "Prometei" [Spatial and mythological model and its transformation in Vyacheslav Ivanov's poetry: *The Dream of Melampus* and *Prometheus*]. *Viacheslav Ivanov: issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: Studies and materials]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, issue 3, pp. 231–246. (In Russ.)

5 Kibal'nichenko S.A. *Realizatsiia "osnovnogo mifa" Viach. Ivanova v tragedii "Prometei": dis. ... kand. filol. nauk* [Incorporation of Vyacheslav Ivanov's "major myth" in the tragedy *Prometheus*": PhD thesis]. Voronezh, 2017. 181 p. (In Russ.)

6 Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 367 p. (In Russ.)

7 Pavlova L.V., Romanova I.V. *Neochevidnye struktury teksta. Primenenie programmnykh kompleksov dlia nuzhd filologicheskogo analiza teksta* [Non-obvious textual structures. The employment of generic complexes for the philological analysis of the text]. Smolensk, Svitok Publ., 2015. 148 p. (In Russ.)

8 Petrov V.V. Raznotekushchie potoki v "Sne Melampa" Viacheslava Ivanova: intertekstual'nyi analiz [Divergent flows in Vyacheslav Ivanov's *The Dream of Melampus*: Intertextual Analysis]. *Europa Orientalis*. Salerno, 2017. Vol. 29: Istoricheskoe i nadvremennoe u Viacheslava Ivanova. K 150-letiiu Viach. Ivanova. Desiataia mezhdunarodnaia konferentsiia [The historical and the eternal in Vyatcheslav Ivanov. On the 150th anniversary of Vyacheslav Ivanov, the 10th International Conference], pp. 23–54. (In Russ.)

9 Sabo-Trifkovich B. *Tragediia "Prometei" Viacheslava Ivanova* [Tragedy *Prometheus* by Vyacheslav Ivanov]. Belgrad, Izd-vo filol. f-ta v Belgrade Publ., 2010. 172 p. (In Russ.)

10 Tsimborska-Leboda M. Prometei i Pandora, ili mifopoeticheskaia antropologiia Viacheslava Ivanova (na materiale tragedii "Prometei") [Prometheus and Pandora, or Viacheslav Ivanov's mythological anthropology (on the base of tragedy *Prometheus*)]. *Mistrzowi i Przyjacielowi*. Wrosław, 2010, pp. 149–168. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ВЯЧ. ИВАНОВА В ЭССЕ «FORMA FORMANS И FORMA FORMATA»

© 2019 г. В.В. Петров
Институт философии Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 13 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-228-251

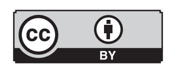
Аннотация: В статье анализируется содержание, источники и контексты эссе Вяч. Иванова «Forma formans и forma formata» (1947). Обсуждаются представления о «формативной» форме в эстетике и философии искусства Плотина, Прокла, Микеланджело, Гете. В качестве источника цитаты из «томистского» трактата “De pulchro”, приводимой Вячеславом Ивановым, указана работа Е.В. Аничкова «L’esthétique au Moyen Age», опубликованная в парижском бюллетене «Le Moyen Age» в 1917 г. Другим важным источником эссе Иванова предложено считать книгу Эрвина Панофски «Idea» (1924), с которой «Forma formans» имеет целый ряд доктринальных параллелей. Показано, что в «Forma formans» Иванов воспроизводит свои концепции 1908–1914 гг., однако теперь встраивает их в историко-философский по форме дискурс. Не меняя по существу своего учения, отмеченного представлением о дуализме духа и материи (мужского и женского начал), он излагает его теперь в терминах христианского неоплатонизма, где подобный дуализм отрицается. Отмечено также влияние на Иванова идей и лексики Лукреция. Применительно к томистским концепциям прекрасного и концепции «эпифании» указаны параллели между «Forma formans» Иванова и «Героем Стивеном» Джеймса Джойса.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Плотин, Прокл, Микеланджело, Гете, Лукреций, Джеймс Джойс, Е.В. Аничков, Эрвин Панофски, De pulchro, внутренняя форма, эстетика.

Информация об авторе: Валерий Валентинович Петров — доктор философских наук, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12/1, 109240 г. Москва, Россия.

E-mail: campas.iph@gmail.com

Для цитирования: *Петров В.В.* Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе «Forma Formans и Forma Formata» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 228–251. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-228-251



PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC VIEWS OF VYACHESLAV IVANOV IN HIS ESSAY "FORMA FORMANS AND FORMA FORMATA"

© 2019. V.V. Petroff
Institute of Philosophy
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 13, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article analyzes the content, sources, and contexts of Vyacheslav Ivanov's essay "Forma Formans and Forma Formata" (1947). It discusses the concept of "formative" form in the aesthetics and philosophy of art in Plotinus, Proclus, Michelangelo, and Goethe. It also argues that E.V. Anichkov's article "L'esthétique au Moyen Age" published in the Parisian newsletter *Le Moyen Age* in 1917 is Vyacheslav Ivanov's source of reference when he quotes from the "Thomistic" treatise *De Pulchro*. Another important source of Ivanov's essay is Erwin Panofsky's "Idea" (1924), and this essay draws similarities between the latter and "Forma Formans." It is shown that in "Forma formans," Ivanov reproduces his own concepts developed in the years between 1908 and 1914, but now embeds them in historically and philosophically structured discourse. Without essentially changing his teaching marked by the notion of the dualism of spirit and matter (male and female origins), he now expounds it in the terms of Christian Neo-Platonism where such dualism is denied. The essay also highlights Ivanov's acquaintance with Lucretius' ideas and vocabulary and shows parallels between Ivanov's "Forma Formans" and James Joyce's *Stephen Hero* in relation to the Thomistic concepts of beauty and the notion of "epiphany."

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Plotinus, Proclus, Michelangelo, Goethe, Lucretius, James Joyce, Evgeny Anitchkov, Erwin Panofsky, De Pulchro, inner form, aesthetics.

Information about the author: Valery V. Petroff, DSc in Philosophy, Director of Research, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St. 12/1, 109240 Moscow, Russia.

E-mail: campas.iph@gmail.com

For citation: Petroff V.V. Philosophical and Aesthetic Views of Vyacheslav Ivanov in His Essay "Forma Formans and Forma Formata." *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 228–251. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-228-251

Эссе Вяч. Иванова «*Forma formans* и *forma formata*» [28; 11, т. 3, с. 673–682][1], завершенное в 1947 г., но воспроизводящее идеи его предшествующих работ, является философским рассуждением на темы эстетики. Мы рассмотрим ту линию рассуждений Иванова в «Forma formans», в которой он обращается к философской традиции платонизма (который здесь понимается максимально широко и включает в себя как античный неоплатонизм, так и христианский неоплатонизм, элементы которого вошли в католическую традицию). Уже в начале эссе Иванов обращается к небольшому трактату «De pulchro» («О прекрасном»), теперь атрибутируемому Альберту Великому, учителю Фомы Аквинского [22, p. 43–47], в котором его привлекает формула «ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatae» («принцип красоты состоит в сиянии формы, разлитом

1 Нашей целью является как можно более точное воспроизведение и анализ авторского текста эссе Иванова, которое написано на итальянском языке и содержит философские латинские термины. О.А. Шор перевела его заглавие как «Форма зиждущая и форма созижденная». И хотя это соответствует словоупотреблению Иванова в других работах, мы считаем правильным не русифицировать заглавие и сохранить латинскую терминологию Иванова. Кроме того, с текстологической точки зрения следует отметить, что перевод «Forma formans» на русский язык, выполненный О.А. Шор и представленный в брюссельском собрании сочинений В. Иванова, является вольным переложением: Шор по своему разумению проясняет и дополняет итальянский оригинал, а окончание перевода и вовсе с ним не совпадает. Кроме того, в русском тексте пропадают технические термины, которые Иванов заимствует из своих источников. Таким образом, при анализе «Forma formans» мы не можем и не должны опираться на перевод, выполненный О.А. Шор. На недостатки переводческого подхода О.А. Шор (наследующей в этом переводческие установки самого Вяч. Иванова) уже обращалось внимание: «Перевод О. Шор <...> нужно признать достаточно вольным, ибо переводчица <...> позволяла себе корректировать немецкий оригинал в духе Вяч. Иванова так, как она этот “дух” понимала <...> Отмеченные неточности позволяют поставить вопрос о необходимости нового перевода <...>, более адекватно передающего мысли поэта» [15, с. 223–224].

над соразмерными частями материи»). Сам факт знакомства Иванова с «De pulchro» заслуживает отдельного обсуждения. Высказывалось предположение, что источником Иванова здесь могла быть книга Жака Маритена «Искусство и схоластика»[2]. Соглашаясь с тем, что книгу Маритена Иванов знал[3], заметим, что у Маритена фраза о «ratio pulchri» дана не в оригинале, но во французском переводе[4]. Таким образом, Иванов, приводящий цитату на латинском, заимствовал ее из другой публикации. Его источником была посвященная томистской эстетике статья Евгения Васильевича Аничкова (1866–1937), с которым Иванова связывала многолетняя дружба[5]. Теперь Аничков более известен как историк литературы, критик, фольклорист, однако в сферу его научных интересов входила и история эстетических учений[6]. О трактате «De pulchro» Аничков писал уже в 1915 г., в своем «Очерке развития эстетических учений», где сетует на бедственное положение дел в исследованиях по средневековой эстетике:

> Изучение эстетики схоластиков еще только началось и притом в совершенно особых условиях. В середине 80-ых годов папская булла предписала всем добрым католикам порвать с немецким идеализмом и обратиться к изучению великого средневекового мыслителя Фомы Аквинского. Литература о нем в настоящее время и стала довольно обширной. Среди написанных о нем книг есть и изложение его эстетики, сделанное аббатом Валле (P. Vallet. L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, 2-ième ed. Paris 1887). Валле однако ссылается на какой-то трактат *De pulchro*, не указав, где он про-

2 См.: «Иванов повторяет те же примеры, что приводит Маритэн в “Искусстве и схоластике”: малоизвестный “Opusculum de De pulchro et Bonum” (“ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatae”) <...>; Иванов при этом ограничивается той же цитатой, что и Маритэн» [5, с. 211].

3 Об этом свидетельствует и второе указанное М.-К. Гидини совпадение: как Маритен, так и Иванов упоминают известную формулу Сезанна «ma petite sensation».

4 Ср.: «Resplendissement de la forme sur les parties proportionnées de la matière» [30, p. 34]; «Opusc. de pulchro et Bono, attribué à Albert le Grand et parfois à saint Thomas» [30, p. 131, n. 53].

5 Летом 1909 г. Иванов не раз навещал Аничкова в тюрьме, куда тот был заключен по политическому обвинению (II, 779–796), он посвятил Аничкову два стихотворения (II, 466–468; III, 531), писал об Аничкове [10], ссылался на его работы (II, 813), признавал влияние его идей (IV, 776). В свою очередь Аничков не раз писал об Иванове [2]. В 1928 г. Аничков навещал Иванова в Риме, а в 1931 г. Иванов поздравлял его с выходом его книги об Иоахиме Флорском [20, с. 506].

6 См.: [1; 3; 23; 24]. Об Аничкове см.: [19; 20].

читал его, а между тем в авторизованных изданиях Фомы Аквинского такого трактата нет [1, с. 26–27, прим. 1][7].

В 1917 г. Аничков публикует в парижском бюллетене «Le Moyen Age» эссе «Эстетика в Средние века» («L'esthétique au Moyen Age»), которое специально посвящено томистскому учению о прекрасном и начинается с впоследствии использованной Ивановым цитаты из «De pulchro»:

> Отвечая на вопрос: «Что такое прекрасное?», Средневековье оставило нам интересный ответ следующего рода: «Ratio pulchra consistit in respendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires, vel actiones». Это определение часто цитируют и обыкновенно атрибутируют самому св. Фоме Аквинскому. Это единственное дошедшее до нас свидетельство средневековой эстетической мысли. Цитируют только эту формулу, которая осталась изолированной максимой [23, p. 221].

Далее Аничков снова пишет о том, что первым «De pulchro» атрибутировал Аквинату аббат Валле, никак это не обосновавший. Однако, продолжает Аничков, аббат Пьетро Антонио Уччелли (1874–1954), эрудит из Неаполя, разбиравший манускрипты в поисках неизданных текстов Аквината, наткнулся на анонимный комментарий к трактату «О божественных именах» пс.-Дионисия Ареопагита, содержавший эссе на тему соотношения между благом и прекрасным. Уччелли издал трактат в неапольском католическом бюллетене под заглавием «“О прекрасном и благе”: из неизданного комментария св. Фомы Аквинского на книгу св. Дионисия “О божественных именах”» (1869) [23, p. 222–223]. Именно эти страницы Аничкова стали источником цитаты из «De pulchro» для Вяч. Иванова, что подтверждается

7 Примечательно, что, завершая свой очерк, Аничкин отмечает, что в России нового эстетического учения следует ожидать именно от Вяч. Иванова, в сочинениях которого оно подспудно присутствует, однако не сформулировано в виде теоретической работы [1, с. 219]. Заметим, однако, что в подзаголовках сборников своих статей Иванов определял некоторые свои работы как эссе по эстетике, ср. «По звездам. Опыты философские, эстетические и критические» (1909); «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические» (1916). Последний сборник Иванов открывает предуведомлением: «Эта вторая книга избранных “эстетических и критических опытов” продолжает развивать единое миросозерцание, основы которого уже намечены в первой (“По Звездам”). <...> В этой книге читатель <...> уловит, в частности, очертания моей эстетики и поэтики».

документально: в автографе к статье «Мысли о поэзии» (где, как и в «Forma formans», говорится о «De pulchro»), Иванов ссылается на публикацию Е.В. Аничкова в «Le Moyen Age»[8].

В этой связи нужно отметить, что первые десятилетия XX в. демонстрируют всплеск интереса к томистской эстетике, которая начинает обсуждаться в широких культурных кругах. К примеру, учение Аквината о прекрасном воспроизводится в «эстетическом» разделе «Портрета художника в юности» (1915) Дж. Джойса и его прототексте «Герой Стивен» (1903–1907), что отнюдь не случайно: «Стивен» — это *alter ago* самого Джойса, воспитывавшегося в иезуитских школах и закончившего управляемый иезуитами University College Dublin. Соответственно, рассуждения «Стивена» на темы эстетики воспроизводили школьное томистское учение о прекрасном и отражали элементы католического куррикулума[9].

Обращаясь к «De pulchro», Иванов демонстрирует, что мыслит в парадигме томистских и (через них) неоплатонических теорий о прекрасном, какими их представляла (преимущественно — но не исключительно — католическая) эстетика первых десятилетий XX в. Мы не случайно говорим здесь о «неоплатонизме», поскольку интересующая нас формула из «De pulchro» принадлежит латинскому комментарию на «Ареопагитики» — корпус сочинений, созданный на рубеже V–VI вв., в котором неоплатонизм Прокла и Ямвлиха положен в основу христианского богословия. В сжатой форме формула из «De pulchro» подытоживает рассуждения о прекрасном из Ареопагитик[10].

Рассмотрим доктринальную предысторию «Forma formans» Вяч. Иванова. Основные мотивы и идеи, сформулированные в этой работе 1947 г., уже проговаривались им в публикациях 1908–1914 гг. Так, в 1908 г. он пи-

8 С. Титаренко указывает [14, с. 272]: «В машинописном автографе (Римский архив Вяч. Иванова, папка № 3, л. 28) имеется вставка в треугольных скобках, сделанная рукой Вяч. Иванова, которая не вошла в окончательный текст статьи: “См. исследование покойного Евг. В. Аничкова ‘О средневековой эстетике’, в ‘Moyen Age’ за 1918 год”» (см.: [23]).

9 Ниже мы укажем на еще одно соответствие между идеями Дж. Джойса и Вяч. Иванова, обусловленное тождеством их источников и концептуального аппарата, происходящего из христианской, и более специально, католической, традиции.

10 Ср. Dionysius Areopagita. De divinis nominibus IV, 7 [35, p. 151, 5–8]: «Сверхсущественно-прекрасным красота именуется из-за сообщаемой ею всему сущему сообразно каждому приличествующей украшенности (καλλονήν), как причина всеобщей благоустроенности и блистательности (εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας), сияющая всем наподобие света творящими красоту раздаяниями своего источного луча».

шет о Фидиевой статуе Зевса, созерцание которой равносильно посвящению в таинства Элевсина[11]. В 1914 г. он рассуждает об искусстве в терминах действенной «формы», которая преобразует материю[12]. Однако подлинным прототекстом для «Forma formans» (не считая поздней статьи «Мысли о поэзии») является работа «О границах искусства» (1913). Перечислим те ее положения, которые будут повторены в «Forma formans». Иванов рассуждает о мистической эпифании, продуцирующей духовное зачатие, и дает ее определение: «дионисийская эпифания или видение, которым разрешается экстаз» [11, с. 630]. Такая эпифания связывается с художественным творчеством и созданием «форм»[13]. Но, главное, у Иванова уже есть концепция художественного творчества, выраженная в терминах действующей формы и пластичного вещества, откликающегося на ее воздействие:

> Мы переживаем восприятие красоты, когда угадываем в круге данного явления некий первоначальный дуализм <…> сущности или энергии, соотносящиеся как вещественный субстрат и образующее начало. Такое определение предполагает образующее начало активным, вещественный же субстрат не пассивным только, но и пластическим, в смысле <…> внутренней готовности <…> принять не извне поверхностно налагаемую, но как бы внутренно проникающую его форму [11, т. 2, с. 634].

Здесь же Иванов дает прозаический перевод первых строк сонета «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» Микеланджело: «Наилучший художник не имеет такого замысла, какого не вместила бы в пределы своей

11 «Фидий соблазняет эллинов признать сотворенного им Зевса истинною иконою олимпийской красоты; <…> народное мнение было согласно в том, что видевший Фидиев кумир, <…> лицезрением этого лика стал почти равен, по освящающему значению испытанного им блаженного созерцания, по могущественной и благодатной силе им пережитого, тем посвященным, которые зрели свет элевсинских таинств, навсегда делающих человека беспечальным» [9, с. 254].

12 «Всякое творение искусства есть результат <…> взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действенной (актуальной) формы, как идеального образа, своим отпечатлением на вещественной стихии <…> ее преобразующего. Преобразование звучаний дает музыку, слова — поэзию, трехмерных тел — зодчество и ваяние, линий и красок на плоскости — живопись» [12, с. 261].

13 «Творчество форм проявляется <…> в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях» [11, т. 2, с. 631].

поверхности любая единственная глыба мрамора, и лишь до граней этого мрамора досягает рука, водимая гением» [11, т. 2, с. 635]. В своем сонете Микеланджело имел в виду, что мрамор потенциально содержит в себе больше форм, чем может измыслить самый изощренный художник. Последний извлекает из вещества только то, концепт чего содержится у него в уме, но в мраморе могло быть и сверх этого. Иванов толкует эти строки по-иному: художник должен «почувствовать» вещество, которое, хотя и может вместить любую его форму, откликнется только на ту, что ему соприродна. По Иванову, художник не навязывает форму, но дает веществу проявиться во всем своем блеске, т. е. подлаживается под еще непроявленные свойства вещества: «Нисходящее начало в художественном творчестве, та рука, повинующаяся гению, о которой говорит Микель Анджело, только формует вещественный субстрат, *выявляя* и осуществляя низшую реальность, естественно и благодарно раскрытую к приятию в себя соприродной высшей жизни» [11, т. 2, с. 641].

Таким образом, «вещество» у Иванова перестает быть бескачественной материей платоников, но приобретает свой норов и свойства (пусть и непроявленные). Разумеется, задатки такого понимания предоставляет в своем сонете уже Микеланджело, который был скульптором и работал с камнем, в силу чего материя не представляется ему лишь восприемницей форм, как это виделось Платону. Тем не менее Микеланджело в сонете не наделяет материю какими-либо свойствами, но лишь говорит о присутствующих в ней началах. В сравнении с ним Иванов предстает дуалистом. Для него, в отличие от неоплатоников, материя не является просто вместилищем эйдосов. Более того, говоря о взаимодействии формы и вещества, Иванов в характерном для него духе привносит туда мистику пола, рассуждает в терминах совокупления двух начал — мужского и женского[14] — и в этом проявляет себя скорее как дуалист-гностик, чем как последователь платоновской традиции. Иванов полагает, что художник должен «уговорить»

14 «Действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения» [11, т. 2, с. 646]; «В нашем искусстве восходит человек, а нисходит художник: в том чаемом, человек должен нисходить до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее проникновения, а художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия» [11, т. 2, с. 650].

материю: художник «представляет его [вещество] себе живым и влюблен в него; <...> он убежден, что вещество всегда поймет его и на все любовно ответит. <...> Материя раскрывается перед духом, но не восходит к нему, дух же к ней нисходит. <...> Образующее начало есть начало нисходящее, как материя есть начало приемлющее» [11, т. 2, с. 635]. И еще:

> В моменте нисхождения, в моменте жертвенном и страстном и воплотительном, сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле — эротическая, ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом, ибо так Зевс проливается золотым дождем на Данаю или в грозе и пламени находит на Семелу [11, т. 2, с. 640–641].

В «О границах искусства» еще свежи мотивы доклада «О евангельском смысле слова “земля”» (1909), в котором говорилось о Матери-Земле [18], а потому материя не мертва: она — равноправный участник художественного творчества, каковое есть «помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия» [11, т. 2, с. 649]. Для пары интеллигибильное-материальное Иванов предполагает встречное движение:

> Так форма становится содержанием, а содержание формою; так, нисходя от реальнейшего и таинственного к реальному и ясному (ибо до конца воплощенному, поскольку осуществление есть приведение к величайшей ясности), возводит художник воспринимающих его художество *a realibus ad realiora* [11, т. 2, с. 641].

Характерно, что «ясность» при этом достигается в *вещественном воплощении*, а не в очищении от материи и ее возвышении до умопостигаемого, как это подразумевается в платонизме.

Присутствует в статье «О границах искусства» и мотив «сообщения» формы[15], и упоминания о фантазмах, которые суть «призраки», «идолы», «призрачные модели» (см. *ниже* прим. 22).

15 «Художник нисходит к веществу с благовестием форм» [11, т. 2, с. 650]; «Действенность эта обусловлена согласием материи на принятие приносимой или — лучше сказать — благовестимой ей формы и является прежде всего, следовательно, освобождением материи» [11, т. 2, с. 646].

Таким образом, многие доктринальные положения «Forma formans» имелись у Иванова уже в ранних работах. Однако в тот период эти концепции еще не излагались им посредством понятийного аппарата аристотелизма и неоплатонизма. Кроме того, Иванов еще не проводил различие между двумя видами форм: это разграничение появится только в финале «Мыслей о поэзии» (1938; 1940-е) и уже отчетливо — в «Forma formans» (1947), где Иванов разграничивает *forma formans* (форма формативная) и *forma formata* (форма оформленная), которые также именуются *внутренней* и *внешней* формами.

Характерно, что именно в 1940-е гг. противопоставление двух видов форм становится нередким в трудах по философии и эстетике. Например, в 1947 г. Эудженио Гарен в своей «Истории итальянской философии» (раздел «Аристотелизм от Помпонацци до Кремонини») [17, p. 367] проводит различие между *forma assistens* (аверроизм) и *forma formans* (Александр Афродисийский и Аристотель), а в 1949 г. Луиджи Стефанини пишет о паре *forma formans* и *forma formata* [34, p. 1541–1546].

Но наибольший интерес для изучения «Forma formans» Иванова представляет историко-философская монография Эрвина Панофски «Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма», посвященная представлениям об «эйдосе» в истории эстетических учений [31; рус. пер. 19]. «Idea» Панофски (1924) и «Forma formans» Иванова (1947) обнаруживают целый ряд параллелей.

Книга Панофски вышла в Берлине, в издательстве Teubner, специализирующемся на издании классических греческих и латинских авторов. Как филолог-античник, Иванов следил за выходившими там книгами, а потому его знакомство с монографией Панофски весьма вероятно[16]. Особенностью «Idea» Панофски было наличие пространных примечаний, составляющих почти половину ее объема. Для Иванова важность этих

16 У Панофски тоже имеется отсылка к «De pulchro»: «Сочинение “De pulchro et bono”, долгое время приписывавшееся Фоме Аквинскому, в действительности же представляющее собой отрывок из комментария Альберта Великого к Дионисию Ареопагиту (ср. de Wulf, op. cit., XVI), говорит с предельной ясностью: “Принцип красоты состоит в сиянии формы над соразмерными частями материи”» [17, с. 130, прим. 68]. Впрочем, как и Маритен, Панофски не приводит латинский текст этой фразы, отсылая читателя к работе Мориса де Вульфа, титул которой забывает указать. В свою очередь де Вульф дает требуемую цитату по изданию Уччелли: «Ratio pulcri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas... vel super diversas vires vel actiones» (Opusc. de pulcro et bono, ed. Ueccelli) [26, p. 34–35].

примечаний могла состоять в том, что в них цитировались «эстетические» фрагменты сочинений античных и ренессансных авторов. Прямое отношение к обсуждаемой нами теме действующей или внутренней формы имеет выполненная Панофски реконструкция эстетической теории неоплатоника Плотина, родоначальника формулы «внутренняя форма» (τὸ ἔνδον εἶδος) [17, с. 28–35]. В частности, Панофски цитирует рассуждение Плотина в Enn. V, 8, 1, где тот учит, что обработанный мастером камень *явлен* красивым (φανείη καλός) лишь посредством формы, которую наложило искусство. Прежде, чем войти в камень, форма (εἶδος) была в замыслившем (ἐννοήσαντι) ее мастере, поскольку тот причастен искусству (μετεῖχε τῆς τέχνης). Ежели некто (как Платон) презирает искусства (τέχνας) за то, что те творят, подражая природе, им нужно сказать, что природные вещи тоже являются подражаниями. Искусства не просто подражают видимому (τὸ ὁρώμενον), но взбегают обратно (ἀνατρέχουσιν) к логосам, из которых происходит сама природа. Ибо и Фидий творил своего Зевса не сообразно чему-то в чувственном мире, но ухватил то, чем стал бы Зевс, если б захотел зримо нам *явиться* (φανῆναι). Последнюю фразу Панофски специально комментирует [17, с. 29]: «Слова Плотина о том, что Фидий изобразил Зевса так, как он сам явился бы, если бы пожелал открыться взору людей, — нечто гораздо большее, чем просто риторический оборот: согласно плотиновской метафизике, “образ”, который носит в себе Фидий, это не только *представление* о Зевсе, но и его *существо*». Мысль Плотина позднее развил неоплатоник Прокл, чье суждение Панофски [17, с. 127] считает сжатой формулой неоплатонической эстетики:

> Если возникающее прекрасно, оно возникло сообразно с вечносущим образцом (τὸ ἀεὶ ὂν παράδειγμα); если же не прекрасно, значит [оно создано] сообразно с чем-то возникшим <...> Ведь тот, кто творит сообразно умопостигаемому, подражает ему [вечному] <...> и делает плод подражания прекрасным <...> А если он творит нечто сообразно рожденному, <...> то творит не прекрасное, ибо [в этом случае] сам образец исполнен неподобия (ἀνομοιότητος) и не есть первично-прекрасное <...> Фидий, творя своего Зевса, взирал не на рожденное, но мыслил Зевса, [каким тот изображен] у Гомера [32, S. 264, 25–265, 20].

Напомним, что о Фидиевом Зевсе Иванов пишет дважды (в «Двух стихиях» и в «Forma formans»): «Образ Зевса, каким он представлен в первой книге “Илиады”, вел своей действующей силой руку Фидия» («L’immagine di Giove rivelata nel primo canto dell’Iliade guidò con la sua forza operante la mano di Fidia»)[17].

Рассуждая о природе ваяния, Панофски указывает [17, с. 33], что, согласно Плотину, красота возникает, «когда скульптор “отсекает” и “удаляет лишнее”, “полирует и очищает” грубый камень, “пока не выявит лицо статуи прекрасным”». В подтверждение, Панофски цитирует [17, с. 124, прим. 59] соответствующее место из Плотина[18] и делает вывод: «Представление об эйдосе, высвобождающемся из глыбы мрамора, должно было быть особенно близким основной метафизической идее Плотина и его последователей (недаром он постоянно берет в качестве примера *ваятеля*)» [17, с. 125].

Эту линию рассуждений Панофски продолжает в главе, посвященной Микеланджело, указывая, что «миросозерцание, выраженное в поэтических произведениях Микеланджело, в существенных своих чертах определено неоплатонической метафизикой», вошедшей «в его мышление <…> через бесспорное влияние флорентийских и римских кружков гуманистов». Панофски указывает [17, с. 99–100], что «у Микеланджело мысль о том, что произведение пластики возникает путем “устранения излишнего”, вновь обретает тот моральный смысл, который был присущ ей у Плотина и в позднем неоплатонизме». В этой связи Панофски [17, с. 101], как и Иванов, разбирает сонет Микеланджело:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto
c’un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all’intelletto.

17 См. Гомер. Илиада I, 493–536 [6, с. 15–16].

18 Plotinus. Enneades I, 6, 9: «Поступай подобно творцу статуи, которая должна сделаться красивой: одно он отсекает, другое полирует, одно сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: удали лишнее; <…> и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблистает пред тобою богоподобная сияющая красота добродетели» [17, с. 124–125, прим. 59].

Даже у наилучшего художника не найдется такого концепта,
Коего в своем избытке уже не заключал бы в себе
Единый кусок мрамора, и только этого [образа] достигает
Рука, которая повинуется уму[19].

Согласно Микеланджело, глыба мрамора потенциально содержит в себе больше форм, чем может измыслить самый искусный мастер, чья рука высекает лишь тот образ, который мыслится им в виде концепта[20]. Панофски задается вопросом, совпадает ли *concetto* из сонета Микеланджело с платоновской «идеей», и сам же дает утвердительный ответ на том основании, что, во-первых, в словоупотреблении той эпохи эти два понятия соединяли, во-вторых, сам Микеланджело, избегавший слова *idea*, пользовался словом *concetto* как его эквивалентом. Согласно Панофски, *concetto* — это не просто "мысль" или "намерение", но «творческое представление, *конституирующее* свой предмет, прообраз внешнего воплощения: это *forma agens* на языке схоластики, а не *forma acta*». В поддержку своего мнения о том, что в «Non ha l'ottimo artista alcun concetto...» Микеланджело *concetto* равнозначно «идее», Панофски [17, с. 103–104] цитирует комментарий к этому сонету, предложенный Бенедетто Варки (1503–1565) и одобренный самим Микеланджело. В 1546 г. Варки прочел во флорентийской Академии две лекции; в первой из них, посвященной сонету Микеланджело, говорилось:

> В этом месте у нашего Поэта под *concetto* имеется в виду то, <...> что греки называли *идеей* (*idea*), римляне — *прообразом* (*exemplar*), а мы — *образцом* (modello); то есть имеются в виду форма или образ (forma o imagine), называемые некоторыми *намерением* (intenzione), которое мы имели в нашей

19 Ср. пер. Вяч. Иванова: «Нет замысла, какого б не вместила / Любая глыба мрамора. Творец, / Ваяя совершенства образец, / В ней открывает, что она таила» [16, с. 63]. Наиболее точным является пер. А.М. Эфроса: «И высочайший гений не прибавит / Единой мысли к тем, что мрамор сам / Таит в избытке, — и лишь это нам / Рука, послушная рассудку, явит» [21, с. 70].

20 Схожим образом, Иванов в «Forma formans» пишет, что «форму» в «De pulchro» следует понимать в аристотелевском смысле как имманентный акт, реализующий потенциальные возможности аморфной материи. Если применительно к предметам искусства forma formata — это чувственно воспринимаемая внешняя форма, то forma formans есть нечто среднее между субъективным замыслом художника (концептом) и внутриматериальным эйдосом прекрасной вещи, формирующее «сияние» которого заключено внутри косной материи.

фантазии относительно всего того, что мы намеревались пожелать, сделать или сказать. Хотя она [эта форма или образ] духовная, <...> однако же она есть *действующая причина* (*cagione efficiente*) всего, что говорится или делается. Поэтому и говорил Философ [Аристотель] в седьмой книге «Первой философии»[21]: «*Forma agens respectu lecti est in anima artificis*» («Применительно к ложу *действующая форма* находится в душе творца») [33, p. 116].

У Варки природа *modello* («образец») амбивалентна: с одной стороны, это синоним «прообраза», пусть и находящегося в уме художника, с другой стороны, это порождение фантасийное представление о том, «что мы намереваемся сделать». Это почти дословно соответствует тому, что писал Иванов в «О границах искусства» (см. прим. 23), где именовал художника обладателем «*призрачных моделей*», которые находятся в его фантазии, прежде чем воплотиться в произведения искусства. Панофски по поводу фрагмента из Варки заключает:

Мысль, что «идея» произведения искусства существует в художнике ἐνεργείᾳ, столь же аристотелевская, как и представление о том, что произведение искусства δυνάμει заложено в камне или дереве <...> Для Микеланджело <...> произведение искусства творится не путем воссоздания вещи, данной извне, а путем реализации внутренней идеи. Однако он не считает, что материальная реализация уступает внутренней форме (τὸ ἔνδον εἶδος), существующей в уме художника. <...> Отклоняя выведение художественной идеи из чувственного опыта, он не утверждал ее сверхземное происхождение. <...> Искусство рассматривалось им как возможность преодолеть разрыв между идеей и действительностью. <...> Он предпочел термин *concetto* стертому слову *idea*, обязывающему его к трансцендентному пониманию [17, с. 105].

Нужно отметить, что исходно понимание Ивановым «внутренней формы» отличалось от того, что говорится у Панофски. В 1919 г. Иванов однозначно пишет, что «внутренняя форма» копируется (дословно: «вос-

21 Ср. Arist. Metaph. VII, 7, 1032b 23–24: «Таким образом, при возникновении посредством искусства действующая (ϖοιοῦν) причина... — это форма (εἶδός), находящаяся в душе»; Там же. 1032a 32 – b2: «Посредством искусства возникает то, форма чего находится в душе: формой я называю суть бытия (τὸ τί ἦν εἶναι) каждой вещи и ее первую сущность (οὐσίαν)».

производится») художником с чувственно-данной вещи (а не представляет собой некий независимый от материи *эйдос* или *концепт*), которая таким образом выступает парадигматическим образцом:

> Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил. Прелесть художественного *воспроизведения действительности* и заключается именно в откровении ее внутренней формы чрез посредство художника-изобразителя, возвращающего нам ее в своей душевной переработке — измененною и обогащенною [13, с. 104].

Позднее, в «Forma formans», Иванов, обращаясь к сонету Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcun concetto», рассуждает о «формативной» форме следующим образом:

> В области искусства мы проводим различие между внешней формой, т. е. *formata*, законченного произведения, и формативным *концептом* (concetto formativo), присутствующим в уме художника подобно канону и *модели* (canone e modello) *будущего произведения*, — это те *концепт* и *эфирная модель* (εἴδωλον)[22], которые можно назвать *forma formans* <...> *Forma formata* будет тем «куском мрамора» (marmo solo) из знаменитого сонета Микеланджело, который «в своем избытке заключает в себе и *концепт* (т. е. формирующую форму) наилучшего художника» (in sè circoscrive col suo soverchio in concetto, cioè la forma formatrice, dell'ottimo artista) [11, т. 3, с. 676].

Быть может, в приведенном фрагменте Иванов не случайно трижды использует термин *concetto* и дважды *modello*. Возможно, в этом проявляется влияние комментария Бенедетто Варки, дающего цепочку синонимов: *concetto — idea — exemplar — modello*. (Правда, уже в «О границах искусства» (1913) Иванов писал о «призрачных моделях», см. прим 22.) Здесь у Ива-

22 Ср.: «На уровне фантасийном художник может «создать <...> призраки — образцы своих будущих глиняных слепков. Эти, творимые им, бесплотные обличия — фантасмы или теневые "идолы", <...> Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий; <...> [Художник] — обладатель призрачных моделей грядущего воплощения» [11, т. 2, с. 644]. Ср.: «...вызванная из обители Матерей волшебным ключом Фауста прекрасная Елена была призраком (εἴδωλον), тенью Елены древней» [9, с. 543].

нова *modello* является частью формулы «modello etereo (εἴδωλον)», которую следует перевести как «эфирный призрак (εἴδωλον)».

Помимо коннотаций, которые мы уже обсуждали, необходимо отметить, что словосочетание «эфирный эйдол» заставляет вспомнить также о тонких εἴδωλα Эпикура и Лукреция (последний упомянут в начале «Forma formans»), которые объясняли механизм зрения тем, что от всех тел непрерывно отслаиваются тончайшие (на языке Иванова — «эфирные») мембраны и «призраки» (εἴδωλα, rerum simulacra, tenues effigiae / imagines), которые достигают глаз наблюдателя[23].

Поскольку Иванов не мог не помнить о принадлежности термина εἴδωλον (simulacrum) вокабуляру Эпикура и Лукреция, которое выступает маркером их учения о зрительном восприятии, он, возможно, не случайно инкорпорирует это слово в неоплатоническое по духу рассуждение. В этом случае перед нами пример того, как Иванов соединяет гетерогенные доктрины, в данном случае примешивая атомистическую теорию к флорентийскому неоплатонизму (в свою очередь отмеченному сильным влиянием Аристотеля). Иванов заимствует у Варки лексему *modello*, но не меняет пронесенного через годы убеждения, что «внутренняя форма» усваивается мастером не из созерцания умопостигаемого прототипа, но приходит в ум художника как образ чувственных вещей. Таким образом, неоплатоническая доктрина Плотина-Прокла-Микеланджело-Варки рушится: «внутренний эйдос» отождествляется с «эфирным призраком» (αἰθέριον εἴδωλον), понимаемым уже не как «образец», но как «образ»[24]. Заменяя

23 В начале «Forma formans» Иванов замечает, что ценна не сама теория, посредством которой Лукреций объясняет механизм зрения (глаз достигают мириады тончайших симулякров или эйдолов, отслаивающихся от предметов и летящих во все стороны), а то каким образом в своих гекзаметрах ее представил Лукреций в поэме «О природе вещей». Сам Иванов обращался к учению Лукреция в своей поэме «Сон Мелампа», заимствуя у Лукреция представление о том, что тела испускают «призраки» (rerum simulacra, εἴδωλα), а также описания отражений в водной глади и зеркале; понятие об атомарности эйдолов-отражений, разлетающихся в разные стороны (ведь Лукреций и Эпикур были атомистами); мотивы о том, что угол падения равен углу отражения, и что при отражении правое меняется на левое. Как Лукреций, Иванов в «Сне Мелампа» уподобляет визуальные отражения звуковым, говоря об эхе от скал (и, как Лукреций, в связи с этим упоминает нимф); он берет у Лукреция идею о том, что, дабы восстановить «правду» перевернутого зеркалом отражения, нужно еще одно зеркало или наблюдатель.

24 Ср. Евстафий Солунский (ок. 1115 – ок. 1195), Комм. к Гомеру (vol. 1, p. 748, l. 1–10), где поясняется, что словосочетание «αἰθέριον κίνυγμα» («колеблемый в эфире/воздухе») из «Прикованного Прометея» Эсхила (l. 158) нужно понимать в смысле «τὸ ἀέριον εἴδωλον» («воздушный призрак»).

один термин на другой, Иванов меняет верх на низ в платоновской вселенной, ибо, как удачно сформулировал Э. Кассирер, «пара понятий — “эйдос” и “эйдол”, “форма” и “образ” — охватывает, так сказать, весь диапазон вселенной Платона, устанавливая два ее предела» [25, p. 214–243].

На этом в «Forma formans» Вяч. Иванова завершается линия рассуждений о форме, порожденная аристотелевской, томистской и неоплатонической традициями. Что можно сказать о целом ряде совпадений в рассуждениях Иванова и Панофски? Объективный факт: в монографии Панофски (1924) в виде связного рассуждения присутствуют темы, которые разбросаны у Иванова в работах 1908–1914 гг. Скорее всего, сходство мотивов и примеров в работах Панофски и Иванова объясняется общей укорененностью их мысли в классической филологии и философии (античной и средневековой). Можно предположить, что знакомство с монографией Панофски (если таковое было) дало Иванову импульс к упорядочению собственных эстетических концепций. Более того, «Idea» Панофски предоставила Иванову необходимые термины и язык (которые отсутствуют в его ранних публикациях). Важно отметить, тем не менее, что, заимствуя в «Forma formans» (1947) технические термины и материал из приводимых Панофски фрагментов сочинений Плотина, Прокла и Микеланджело, Иванов остается чужд неоплатоническому существу их концепций. Взгляды самого Иванова, отмеченные принципиальным дуализмом, характерным для него, как для автора периода модернизма, остаются неизменными.

Кроме того, то, что является потрясением основ для философа, не является принципиальным для поэта, мировоззрение которого эклектично. Не случайно, в заключительной части «Forma formans» Иванов с легкостью переходит к концепциям Гете о морфологической форме и от философской эстетики переходит к «философии жизни» в духе Дильтея и Зиммеля. Примечательно, правда, что в некоторых элементах эстетические принципы Гете в изложении Зиммеля напоминают Плотиновы (изложенные и у Панофски): искусства не просто подражают видимому, но взбегают к логосам, из которых происходит и сама природа (см. *выше*). В самом деле, Зиммель замечает:

> [Гете] пишет о греческих ваятелях: «Я имею предположение, что они следовали тем же законам, каким следует природа <…>». Теория подражания

> преодолена здесь тем, что художник творит, так сказать, не с готовой картины природы, не просто перекладывает внешнее на внешнее, но тем, что он действительно — творец и творит согласно тем же *законам*, которые взрастили и природный образ [8, с. 119].

Меняя ракурс рассмотрения, Иванов повторяет эту идею, но рассуждает уже в терминах излучаемых божественным прообразом энергий или сил. Это устраняет элемент субъективности и произвола применительно к онтологии искусства: один и тот же образ (концепт) Зевса находился в уме Гомера, он же направлял резец Фидия, и он же дарует бессмертие тем, кто созерцает созданную Фидием статую Зевса:

> …образ Зевса, каким он представлен в первой книге «Илиады», вел своей действующей силой (forza operante) руку Фидия, и та же сила, действующая в изваянной им статуе (simulacro), вселяла в тех, кто его почитал, <…> способность (virtù) <…> [быть] наравне с посвященными в Элевсинские мистерии [11, т. 3, с. 680][25].

Таким образом, приобщение к произведениям искусства приравнивается Ивановым к участию в религиозных таинствах, ибо, согласно некоторым интерпретациям, в обрядах элевсинских мистерий, посвященных Деметре и Персефоне, адепты убеждались в существовании жизни после смерти в том числе и посредством созерцания священных предметов. Здесь же Иванов указывает, что воздействие оказывает не само божество, но его энергии или силы, которые и есть *forma formans*: «действующая сила, которая есть *forma formans* (ἐνέργεια), не довольствуясь формированием произведения (ἔργον), склонна выходить за его круг и излучаться вовне». Таким образом, произведение искусства является живым, оно «дышит и распространяет вокруг себя дыхание и ритм своей тайной жизни», ибо и в нем, и в зрителе «живет тот акт, который, породив его, продолжает одушевлять произведение». Именно в этом, согласно Иванову, состоит сотериологическая способность искусства, которое есть форма души (forma adunque l'arte gli animi, см. прим. 21, *выше*).

25 Ср. выше прим. 11, а также финал «Сна Мелампа» Иванова, в котором созерцание образа Зевса-вседержителя с развевающимися волосами преображает главного героя.

В статье «Мысли о поэзии» (элементы которой вошли в «Forma formans») Иванов писал, что искусство помогает преодолеть распад и текучесть феноменального бытия, мимолетность жизни, распадающейся на последовательность безвозвратно ушедших событий — Гете говорил о том же в стихотворении «Постоянное в изменчивом»:

> Поэт, обозревая долгую жизнь и длинный ряд собственных метаморфоз во времени, преодолевает скорбь о невозвратно минувшем и, можно сказать, само время, воскрешая всё пережитое в сознавшем себя единстве своей «изначала-запечатленной формы» (*geprägte Form, die lebend sich entwickelt*) [11, т. 3, с. 671; 14, с. 254].

В «Forma formans», рассуждая о том, что способность к преодолению распада и смерти «дарована человеку милостью Муз, которые вселили в его дух дар Формы», Иванов скрытым образом вновь отсылает к этому стихотворению Гете:

Laß den Anfang mit dem Ende
Sich in Eins zusammenziehn!
Schneller als die Gegenstände
Selber dich vorüberfliehn!
Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

От низовий жизнь к истокам
В миг единый обозри:
В лик единый умным оком
Двойников своих сбери.
Неизменен и чудесен
Благодатной Музы дар:
В духе форма стройных песен,
В сердце песен жизнь и жар[26].

26 Стихотворение И.В. Гете «Dauer im Wechsel» («Постоянное в изменчивом», 1801) в переводе Иванова завершает его статью «Мысли о поэзии» (см.: [9, с. 671–672; 10, с. 254–255]). Перевод стихотворения, законченный в 1939 г., предназначался Ивановым для публикации в

«Дар Муз» (*die Gunst der Musen*), — пояснял Иванов в «Мыслях о поэзии», — «определяется [у Гете] как “форма в духе” (*die Form in deiner Geist*). Эта форма, обретенная в духе, — *forma operis ante opus factum*, — есть, очевидно, то самое, что мы, в отличие от формы созижденной (*formata*), назвали зиждущей формой (*forma formans*)» [11, т. 3, с. 670–671; 14, с. 254].

Эссе «Forma formans» он завершает парафразом из стихотворения Гете «Первоглаголы (первопринципы). Учение орфиков»:

So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Так говорили уже сивиллы и пророки.
Никакое время и никакая сила не разобьет
Запечатленную форму, которая, живя, развивается [4, с. 462–463].

«Достигнутая таким образом целостность», предлагает свое толкование Вяч. Иванов, «есть, согласно Гете, не превознесение, измышленное выстраивающей мыслью, но изначально запечатленная форма, которая, живя, развивается (forma impressa dall’inizio che vivendo si svolge)» [11, т. 3, с. 680].

На этом мы завершаем рассмотрение «Forma formans» Вяч. Иванова, предполагая затронуть ряд моментов, заслуживающих обсуждения[27], но оставшихся без внимания в этой статье, в другом месте.

Список литературы

1 *Аничков Е.В.* Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: [Б.и.], 1915. Т. 6. С. 1–241.

«Современных записках». См. Гете И.В. Прочное в сменах (1802) [4, с. 456–457].

27 Например, следует проделать сравнительный анализ представлений Вяч. Иванова об «эпифании формы» и концепции «эпифании» у Джеймса Джойса, который первым употребил термин «эпифания» в нерелигиозном смысле, сделав его важной частью своей эстетической теории. В «Герое Стивене» Джойса мы читаем: «Под эпифанией он понимал моментальную духовную манифестацию. <...> Он сказал Крэнли: <...> “вот в этой-то эпифании я обретаю третье, высшее качество красоты”» [31, p. 211]. Характерно, что упоминание Джойсом «третьего, высшего качества красоты» вновь отсылает к эстетическим теориям Фомы Аквинского, см. гл. «Джойс: произведение как эпифания смысла» в книге Дж. Ди Джакомо [7, с. 182–187].

2 *Аничков Е.В.* На высях. Вячеслав Иванов и вся плеяда // *Аничков Е.В.* Новая русская поэзия. Берлин: Изд-во И.П. Ладыжникова, 1923. С. 42–59; перепеч. в: В.И. Иванов: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2016. Т. 1 / сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. С. 512–527.
3 *Аничков Е.В.* История эстетических учений. Прага: [Б.и.], 1926. 143 с.
4 *Гете И.В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1975. Т. 1. 528 с.
5 *Гидини М.-К.* Поэзия и мистика: Вячеслав Иванов и Жак Маритэн // Europa orientalis. 2002. № 21/1. P. 203–212.
6 *Гомер*. Илиада / пер. Н.И. Гнедича; изд. подгот. А.И. Зайцев. Л.: Наука, 1990. 572 с.
7 *Ди Джакомо Дж.* Эстетика и литература. Великие романы на рубеже веков / пер. П. Дроздовой. СПб.: Алетейя, 2018. 322 с.
8 *Зиммель Г.* Гёте / пер. А.Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. 266 с.
9 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме (1908) // По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Петербург: Оры, 1909. С. 247–308.
10 *Иванов Вяч.* Аничков Евгений Васильевич // Новый энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, [1911]. Т. 2. С. 871–872.
11 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971–1987.
12 *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра // Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 259–286.
13 *Иванов Вяч.* Кручи // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 101–116.
14 *Иванов Вяч.* Мысли о поэзии / публ. и комм. С. Титаренко // Символ. 2008. № 53–54. С. 232–275.
15 *Лаппо-Данилевский К.*, *Титаренко С.* Отклик Вяч. Иванова на книгу Теодора Хеккера «Красота. Этюд» (1936) // Символ. 2008. № 53–54. С. 220–228.
16 *Микеланджело*. Семь сонетов в переводе Вячеслава Иванова с рисунками Г.А.В. Траугот. М.: Майер, 2018. 88 с.
17 *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю.Н. Попова. Изд. 2-е, испр. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
18 *Петров В.В.* Доктринальное содержание и источники доклада Вячеслава Иванова «Евангельский смысл слова “земля”» // Литературный факт. 2018. № 7. С. 257–287.
19 *Тименчик Р.Д.* Аничков Евгений Васильевич // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. Т. 1. С. 77–78.
20 *Шишкин А.Б.* Переписка В.И. Иванова и И.Н. Голенищева-Кутузова / публ. и комм. А. Шишкина // Europa Orientalis. 1989. Vol. 8. P. 481–526.
21 *Эфрос А.М.* Итальянские штудии / сост. М.В. Толмачёв. Мюнхен: Издание М.В. Толмачева, 2016. Т. 2. 408 с.
22 *Albertus M.* De pulchro et bono. Ed. Roberto Busa. S. // Thomae Aquinatis Opera omnia. Stuttgart, 1980. Vol. 7. P. 43–47.

23 *Anitchkof E.* L'esthétique au Moyen Age // Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie. 1917. T. 29 (Juillet–Décembre). P. 221–258.
24 *Anitchkof E.* Joachim de Flore et les milieux courtois. Roma: Collezione meridionale ed., 1931. 154 p.
25 *Cassirer E.* Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in the Dialogues of Plato (1924) // The Warburg Years (1919–1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology. New Haven, London: Yale University Press, 2013. P. 214–243.
26 *de Wulf, Maurice*. Études historiques sur l'esthétique de saint Thomas d'Aquin. Louvain: Institut supérieur de philosophie, 1896. 67 p.
27 *Garin E.* History of Italian Philosophy. Transl. from Italian and Edited by Giorgio Pinton. Vol. 1–2. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008. xxxvii +1373 p.
28 *Ivanov V.I.* Forma formans e forma formata // L'estetica e la poetica in Russia / A cura di Ettore Lo Gatto. Firenze: G.C. Sansoni, 1947. P. 471–476.
29 *Joyce J.* Stephen Hero. Ed. by J. Slocum and H. Cahoon, 2nd ed. New York: New Directions, 1963. 254 p.
30 *Maritain J.* Art et scolastique. Paris: Librairie de l'Art Catholique, 1920. 190 p.
31 *Panofsky E.* Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig / Berlin: Teubner, 1924. 145 S.
32 Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria. Ed. E. Diehl. Bd. 1. Leipzig: Teubner, 1903. 476 S.
33 *Siekiera A.* L'identità linguistica del Vasari “Artefice”. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2013. 583 p.
34 *Stefanini L.* (Universitá di Padova). Forma formans e forma formata nell'espressione artistica // Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Mendoza, Argentina (marzo-abril 1949). Buenos Aires, 1950. T. 3. P. 1541–1546.
35 *Suchla B.R., ed.* Corpus Dionysiacum, I: Pseudo-Dionysius Areopagita // De divinis nominibus. Berlin: De Gruyter, 1990. S. 107–231.

References

1 Anichkov E.V. Ocherk razvitiia esteticheskikh uchenii [A sketch of the development of aesthetic concepts]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva* [Questions of the theory and psychology of creativity]. Khar'kov, 1915, vol. 6, pp.1–241. (In Russ.)
2 Anichkov E.V. Na vysiakh. Viacheslav Ivanov i vsia pleiada [On the heights. Vyacheslav Ivanov and the whole of Pleiad]. Anichkov E.V. *Novaia russkaia poeziia*. Berlin, 1923, pp. 42–59; reprinted: *V.I. Ivanov: pro et contra, antologiia* [V.I. Ivanov: pro et contra, anthology]. St. Petersburg, RKhGA Publ., 2016, vol. 1, comp. by K.G. Isupov, A.B. Shishkin, pp. 512–527. (In Russ.)
3 Anichkov E.V. *Istoriia esteticheskikh uchenii* [The history of aesthetic concepts]. Praga, 1926. 143 p. (In Russ.)

4 Gete I.V. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1975. Vol. 1. 528 p. (In Russ.)

5 Gidini M.-K. Poeziia i mistika: Viacheslav Ivanov i Zhak Mariten [Poetry and mysticism: Vyacheslav Ivanov and Jacques Maritain]. *Europa orientalis*, 2002, no 21/1, pp. 203–212. (In Russ.)

6 Gomer. *Iliada* [Iliad], transl. by N.I. Gnedicha, ed. ready A.I. Zaitsev. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 572 p. (In Russ.)

7 Di Dzhakomo Dzh. *Estetika i literatura. Velikie romany na rubezhe vekov* [Aesthetics and literature. Great novels at the turn of the century], transl. by P. Drozdovoi. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2018. 322 p. (In Russ.)

8 Zimmel' G. *Gete* [Goethe], transl. by A.G. Gabrichevskogo. Moscow, GAKhN Publ., 1928. 266 p. (In Russ.)

9 Ivanov Viach. Dve stikhii v sovremennom simvolizme (1908) [Two elements in modern symbolism]. *Po zvezdam. Opyty filosofskie, esteticheskie i kriticheskie* [By the stars. Philosophical, aesthetic, and critical experiments]. Peterburg, Ory Publ., 1909, pp. 247–308. (In Russ.)

10 Ivanov Viach. Anichkov Evgenii Vasil'evich [Anichkov Evgeny Vasilyevich]. *Novyi entsiklopedicheskii slovar'* [New encyclopedic dictionary]. St. Petersburg, F.A. Brokgauz i I.A. Efron Publ., [1911], vol. 2, pp. 871–872. (In Russ.)

11 Ivanov Viach. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.], ed. by D.V. Ivanova i O. Deshart. Briussel', Foyer Oriental Chretien Publ., 1974–1987. (In Russ.)

12 Ivanov Viach. Esteticheskaia norma teatra [Aesthetic norm of the theater]. *Borozdy i mezhi. Opyty esteticheskie i kriticheskie* [Furrows and boundaries. Aesthetic and critical experiments]. Moscow, Musaget Publ., 1916, pp. 259–286. (In Russ.)

13 Ivanov Viach. Kruchi [Steep slopes]. *Zapiski mechtatelei*, 1919, no 1, pp. 101–116. (In Russ.)

14 Ivanov Viach. Mysli o poezii [Thoughts about poetry], publ. and comm. by S. Titarenko. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 232–275. (In Russ.)

15 Lappo-Danilevskii K., Titarenko S. Otklik Viach. Ivanova na knigu Teodora Khekkera “Krasota. Etiud” (1936) [Vyach. Ivanov's response to Theodore Hecker's book *Beauty. Etude* (1936)]. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 220–228. (In Russ.)

16 Mikelandzhelo. *Sem' sonetov v perevode Viacheslava Ivanova s risunkami G.A.V. Traugot* [Seven sonnets in translation of Vyacheslav Ivanov with illustrations by G.A.V. Traugot]. Moscow, Maier Publ., 2018. 88 p. (In Russ.)

17 Panofski E. *Idea: K istorii poniatiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma* [Idea: On the history of the concept in theories of art from antiquity to classicism], transl. from German by Iu.N. Popov. 2nd ed., rev. St. Petersburg, Andrei Naslednikov Publ., 2002. 237 p. (In Russ.)

18 Petrov V.V. Doktrinal'noe soderzhanie i istochniki doklada Viacheslava Ivanova “Evangel'skii smysl slova ‘zemlia’” [The doctrinal content and sources of Vyacheslav Ivanov's lecture “The Meaning of the Word ‘Earth’ in the Gospels”]. *Literaturnyi fakt*, 2018, no 7, pp. 257–287. (In Russ.)

19 Timenchik R.D. Anichkov Evgenii Vasil'evich [Anichkov Evgeny Vasilyevich]. *Russkie pisateli, 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [Russian writers, 1800–1917: Biographical dictionary]. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1992, vol. 1, pp. 77–78. (In Russ.)

20 Shishkin A.B. Perepiska V.I. Ivanova i I.N. Golenishcheva-Kutuzova [Correspondence of V.I. Ivanov and I.N. Golenishchev-Kutuzov], publ. and comm. by A. Shishkina. *Europa Orientalis*, 1989, vol. 8, pp. 481–526. (In Russ.)

21 Efros A.M. *Ital'ianskie shtudii* [Italian studies], comp. by M.V. Tolmachev. Miunkhen, M.V. Tolmachev Publ., 2016. Vol. 2. 408 p. (In Russ.)

22 Albertus M. De pulchro et bono. Ed. Roberto Busa. *S. Thomae Aquinatis Opera omnia.* Stuttgart, 1980, vol. 7, pp. 43–47. (In Latin)

23 Anitchkof E. "L'esthétique au Moyen Age". *Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie*. 1917. T. 29 (Juillet–Décembre), pp. 221–258. (In French)

24 Anitchkof E. *Joachim de Flore et les milieux courtois.* Roma, Collezione meridionale ed., 1931. 154 p. (In French)

25 Cassirer E. "Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in the Dialogues of Plato (1924)". *The Warburg Years (1919–1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. New Haven, London, Yale University Press, 2013, pp. 214–243. (In English)

26 de Wulf, Maurice. *Études historiques sur l'esthétique de saint Thomas d'Aquin.* Louvain, Institut supérieur de philosophie, 1896. 67 p. (In French)

27 Garin E. *History of Italian Philosophy*, transl. from Italian and ed. by Giorgio Pinton. Amsterdam, New York, Editions Rodopi B.V., 2008. Vol. 1–2. xxxvii +1373 p. (In English)

28 Ivanov V.I. Forma formans e forma formata. *L'estetica e la poetica in Russia, A cura di Ettore Lo Gatto*. Firenze, G.C. Sansoni, 1947, pp. 471–476. (In Italian)

29 Joyce J. *Stephen Hero*. Ed. by J. Slocum and H. Cahoon, 2nd ed. New York, New Directions, 1963. 254 p. (In English)

30 Maritain J. *Art et scolastique*. Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920. 190 p. (In French)

31 Panofsky E. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.* Leipzig, Berlin, Teubner, 1924. 145 p. (In German)

32 *Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria*. Ed. E. Diehl. Bd. 1. Leipzig, Teubner, 1903. 476 p. (In Latin)

33 Siekiera A. *L'identità linguistica del Vasari "Artefice"*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2013. 583 p. (In Italian)

34 Stefanini L. (Universitá di Padova). Forma formans e forma formata nell'espressione artistica. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Mendoza, Argentina (marzo-abril 1949*). Buenos Aires, 1950. T. 3, pp. 1541–1546. (In Spanish)

35 Suchla B.R. (ed.). Corpus Dionysiacum, I: Pseudo-Dionysius Areopagita. *De divinis nominibus*. Berlin, De Gruyter, 1990, pp. 107–231. (In Latin)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ЛИНГВОФИЛОСОФСКИЕ НОВАЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Л.А. ГОГОТИШВИЛИ (ВЯЧ. ИВАНОВ И А.Ф. ЛОСЕВ)

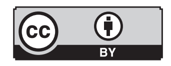
 С.В. Федотова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 24 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273

Аннотация: В статье рассматриваются лингвофилософские новации Вяч. Иванова и А.Ф. Лосева в интерпретации Л.А. Гоготишвили, направленной на выявление глубинных связей между двумя теоретиками символа, мифа и языка. Анализируется концептуальный подход интерпретатора, применяемые им методы и приемы. Выявляется логика и последовательность построения интерпретаций, их характер, оригинальность и значимость для понимания своеобразия и символизма Иванова, и философии Лосева в контексте дискуссий о рациональном и поэтическом постижении и выражении смысла. Значительный вклад Гоготишвили в изучение русского символизма и примыкающего к нему имяславия обусловлен пониманием ею проблематики философии языка, интеллектуальных «техник», применяемых Лосевым. Это способствовало выработке собственных концептуальных подходов к решению проблемы рецепции символизма Иванова и творчества Лосева. Логика Гоготишвили в изучении символизма шла от характеристики религиозного статуса языка в имяславии, его коммуникативной и предикативной интерпретации, к рассмотрению предикативной концепции символа у Вяч. Иванова, а дальше — опять к Лосеву. В результате выводы об общих чертах новаций Иванова и Лосева изменились.

Ключевые слова: Гоготишвили, Вяч. Иванов, Лосев, С. Булгаков, Флоренский, Гуссерль, Хайдеггер, символизм, имяславие, символ, миф, антиномизм, субъект, предикат, референция, феноменология, философия языка, теоретическая поэтика.

Информация об авторе: Светлана Владимировна Федотова — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-9991-4966
E-mail: lucia-th@yandex.ru

Для цитирования: *Федотова С.В.* Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л.А. Гоготишвили (Вяч. Иванов и А.Ф. Лосев) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 252–273.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273



LINGUO-PHILOSOPHICAL NOVATIONS OF RUSSIAN SYMBOLISM IN THE INTERPRETATION OF L.A. GOGOTISHVILI (VYACH. IVANOV AND A.F LOSEV)

© 2019. S.V. Fedotova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 24, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article discusses the linguo-philosophical novations of Vyach. Ivanov and A.F. Losev in the interpretation of L.A. Gogotishvili, aimed to identify the underlying connections between the two theorists of symbol, myth, and language. It analyzes conceptual approach of the interpreter including the methods and techniques she used. The paper reveals likewise the logic and sequence of the ways these interpretations have been constructed, as well as their nature, originality, and scholarly importance. Gogotishvili's research contribution to the study of Russian symbolism and onomatodoxy, with its doctrine of language, consists in her seminal understanding of their philosophy of language, as well as of the intellectual "techniques" used by Losev. This understanding helped Gogotishvili to develop her own theoretical approaches to the problem of reception of Ivanov's symbolism and Losev's work. In her study of symbolism, Gogotishvili moved from describing the religious status of language in onomatodoxy as well as , its communicative and predicative interpretations, to examining the predicative concept of symbol in Vyach. Ivanov, and then returning to Losev. As a result, here conclusions concerning general features of Ivanov's and Losev's novations have undergone some important changes.
Keywords: Gogotishvili, Vyach. Ivanov, Losev, S. Bulgakov, Florensky, Husserl, Heidegger, symbolism, name-worship, symbol, myth, antinomism, subject, predicate, reference, phenomenology, philosophy of language, theoretical poetics.
Information about the author: Svetlana V. Fedotova, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow 121069, Russia. ORCID ID: 0000-0002-9991-4966
E-mail: lucia-th@yandex.ru
For citation: Fedotova S.V. Linguophilosophical Novations of Russian Symbolism in the Interpretation of L.A. Gogotishvili (Vyach. Ivanov and A.F Losev). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 252–273. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273

В 2002 г. А.А. Тахо-Годи высказала мысль о том, что исследование «значения символизма, в том числе Вяч. Иванова, для творчества А.Ф. Лосева — дело будущего». Найдется же когда-нибудь «ученый, который не только перечислит некоторые факты из биографий А.Ф. Лосева и Вяч. Иванова, но исследует глубинные взаимоотношения этих символистов, ученых филологов и мифологов» [13, с. 272; 280]. На наш взгляд, одним из таких исследователей, вплотную подошедших к решению поставленной проблемы, была Людмила Арчиловна Гоготишвили (1954–2018), которая всю жизнь занималась символизмом, самобытным русским религиозно-философским и поэтическим течением, зачинателем которого был Вяч. Иванов, а завершителем — А.Ф. Лосев. Символизм рассматривался ею на фоне острых дискуссий начала прошлого века о языке и сознании, о смысле и формах его выражения в контексте развития европейской философии (феноменологии и неокантианства), а также соловьевской традиции отечественной мысли. Глубокий исследователь оригинальных концепций Вяч. Иванова, А.Ф. Лосева (а также других «имяславцев», С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского) и М.М. Бахтина, она была убеждена в том, что русский символизм интересен не только своей всеохватной тематикой, универсализмом и поиском синтетического мировоззрения. Сегодня особую значимость приобретают не столько тематические аспекты символизма, сколько выработанные в его лоне интеллектуальные (и операциональные) «техники», которые требуют адекватной рецепции и могут найти применение в современной гуманитарной мысли [5, с. 148]. Последовательно решая эту задачу и описывая различные символистские версии философии языка, Гоготишвили предпочитала жанр «реконструкций» и «интерпретаций», который дает возможность создавать концептуальные трактовки.

Для внимательного читателя ясно, что феноменологическое созерцание «одного» на фоне «иного», дополненное логико-диалектической экспликацией их контрастирующих и типологически общих параметров, — это стратегия мысли, воспринятая исследовательницей от ее постоянных «героев», Лосева и Бахтина[1], и смело развиваемая дальше, с привлечением инструментария современной лингвистики. В этом смысле Гоготишвили можно назвать *неолосевианкой* и *необахтинианкой*, а в целом — *неогуссерлианкой* (что отчетливо прослеживается не только в статьях, посвященных отдельным представителям символизма, но и в фундаментальном теоретическом трактате «К феноменологии непрямого говорения» [9]). Нас же в первую очередь интересует сквозная идея рецепции символизма Иванова «постсимволистами» Лосевым и Бахтиным, которых объединяло «глубинное сходство, обусловленное общим символистским генезисом присущей им техники интеллектуального конструирования» [7, с. 356]. В рамках нашей темы остановимся только на одной сюжетной линии — «Иванов — Лосев», причем сразу оговорим, что в центре внимания будут интерпретации Гоготишвили как некий метатекст, без их оценки и сопоставления с другими концепциями[2] (последнее требует отдельного рассмотрения).

Оригинальность подхода Гоготишвили заявлена уже в работах 1990-х гг., где философия имени Лосева рассматривается не только в со- и противопоставлении с другими имяславческими концепциями, но и само это течение русской мысли вписывается в контекст философских дискуссий и теоретических споров в лингвистике XX в.[3] В этих работах «ивановская» компонента идет пока «в фоновом режиме» в качестве обыгрываемых всеми имяславцами базовых категорий ивановской теории — символа и мифа. Но постепенно Гоготишвили приближается к «монографическому» рассмотрению идей Иванова и тем самым все ближе и ближе подходит к задаче выявления его роли в становлении философии языка Лосева. В этом плане наибольший интерес представляют для нас две работы, тесно взаимосвязанные по тематике, — «Лингвистический аспект трех версий имяславия

1 О Лосеве у Гоготишвили около 30 работ, о Бахтине — более 20. От бахтиноведческих работ мы вынуждены отвлечься.

2 См. обзор работ по теме «Лосев и Вяч. Иванов» в: [12, с. 970–971].

3 Ср.: «Не только персонализм, но и экзистенциализм, и семиотика, и лингвистическая философия, и структурализм, и герменевтика, и все многообразные варианты философии общения — все это имеет свои аналоги в русском серебряном веке» [2, с. 577].

(Лосев, Булгаков, Флоренский)» (1997) [3] и «Лосевская концепция предикативности» (1999) [4]. В них можно увидеть концептуальный «пролог» к статье «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)» (1999) [6].

Надо сказать, что их взаимосвязь, которая демонстрирует совершенно новый подход к интересующей нас проблематике, не то что не рассматривается, а даже, кажется, не предполагается ни в лосевских, ни в ивановских научных кругах. И на это есть свои причины. Во-первых, оригинальность этих работ, по-видимому, до сих пор осталась не отрефлексированной[4]. Во-вторых, именно сопоставительный ракурс лингвофилософских новаций Иванова и Лосева в интерпретации Гоготишвили вызывает определенную сложность. Действительно, у нее трудно найти эксплицитно проведенное сопоставление этих фигур, локализованное в одном «месте», с объяснением существующих между ними различий при неизменно подчеркиваемой общности.

Так, в названной статье об Иванове его символизм соотносится прежде всего с имяславием в версии С.Н. Булгакова и, точечно, П.А. Флоренского. Лосев «присозерцается» в характеристике имяславческих идей в целом, не выдвигаясь на авансцену в качестве открытого «оппонента» поэта-теоретика. Обосновано это убедительно — реальным неучастием Лосева (в силу возраста) в основополагающих философско-религиозных дискуссиях Серебряного века. Однако нельзя не заметить, что его отношение к мэтру символизма почти растворяется в реконструируемом сюжете скрытых контроверз между имяславцами и Ивановым по поводу базовых для них категорий — имени, символа и мифа.

Аналогичную ситуацию встречаем в работе «“Эйдетический язык” (реконструкция и интерпретация радикальной феноменологической новации А.Ф. Лосева)» [6]. В ней гораздо больше материала для выявления искомых «глубинных связей»: символизм Иванова инкорпорируется в лосевскую лингвофилософскую модель с некоторыми важными оговорками. Однако хотя отличия и обозначены, их содержательное наполнение

4 Ср., например, достаточно курьезное упоминание о «контрастных замечаниях в отношении Лосева у Ларисы (sic!) Гоготишвили» в статье с аналогичной тематикой, в сноске с перечнем всех ее «лосевских» работ 1990-х гг. [10, с. 110]. Причем ударная работа «Лосевская концепция предикативности» не учитывается вообще.

приходится реконструировать по предшествующим статьям Гоготишвили, а также по подразумеваемому более широкому контрастирующему фону (что косвенно, в частности, подтверждается противопоставлением Лосева и Хайдеггера, с одной стороны, и неожиданным сближением последнего с Ивановым — с другой). Эта опосредованная оппозиция создает интригующее напряжение в достаточно беспроблемном, казалось бы, сюжете, который был инициирован известными высказываниями философа о поэте-символисте[5].

Завершая вводную часть, приходится признать, что перед нами — непростая задача. Сопоставить языковые новации Вяч. Иванова и Лосева в интерпретации Гоготишвили — значит выявить ход ее мысли, концептуальную сеть, параллельные выводы, «рассредоточенные» по разным статьям, плотно насыщенным философско-лингвистической терминологией, модифицирующейся в зависимости от избранных методов. Но, проследив за тем, как Гоготишвили развертывала свою трактовку «глубинных взаимоотношений» между «учителем» и «учеником», можно оценить оригинальность ее подхода и к Лосеву, и к Иванову. Это давно уже пора сделать, хотя бы в первом приближении.

Концептуальный «пролог»

В статье «Лингвистический аспект трех версий имяславия» обращает на себя внимание «ориентировочная, как бы по нисходящей, сопоставительная схема». Она отражает индивидуальные версии философии имени на фоне фундаментального сходства единой имяславской установки: язык — это «топос» энергийного общения Бога и человека. Иными словами, имяславцы признавали сферу «платоновских идей» (т. е. всех априорных форм разума и интуиции, всего универсального в сознании) «как место, как результат или как следствие того соприкосновения Божественного и тварного миров (Бога и человека), которое мыслится при этом как энергетическое (а не субстанциальное)». Принципиально объединяет всех имяславцев также видение «точки касания двух миров» как сферы, так или иначе связан-

5 См., например: «У Иванова такая философия, которая в то же самое время и есть умозрение, видение мира в целом. Мир в целом!.. Конечно, это в конце концов тоже поэзия, но такая, которая неотделима от философии, неотделима от религии, неотделима от исторического развития человека. Именно поэтому я целую жизнь являюсь сторонником Вячеслава Иванова, являюсь его учеником...» [12, с. 722].

ной с *языком*. «Различия в понимании степени и форм этой связи — на фоне общности самого признания таковой» — и представляют, по Гоготишвили, наибольший интерес [3, с. 581].

Обоснование этой нисходящей иерархии схемы (Лосев — Булгаков — Флоренский) строится вокруг основных антиномий имяславской концепции, так или иначе перекликающихся с самыми жаркими спорами в философии языка, теоретической поэтике и лингвистике XX в. Само имяславие раньше уже было проинтерпретировано Гоготишвили как «коммуникативная версия исихазма» (или христианского платонизма) [1; 2].

Смысловой узел завязывается вокруг сложной «проблемы соотношения христианства и пантеизма ("дан" ли Творец в своем творении, если "дан", то как и т. д.)» [3, с. 585]. В интересующем Гоготишвили лингвистическом аспекте эта проблема предстает как соотношение мистического опыта и языка. Каким образом трансцендентное входит в имманентное? В какой степени язык определяет встречу двух планов? Является ли она языковой, до-языковой или вне-языковой? В какой форме Бог является сознанию человека — в виде «первослова» (имени) или в виде «образа» (лика) или как-то иначе? Перед нами модификация древнейшей проблемы: возможно ли адекватно выразить невыразимое и описать неописуемое. Над ее решением бились и античные философы, и христианские богословы, признававшие возможность антиномического описания непостижимого Бога, и новоевропейская философия (гносеологические антиномии Канта), и поэзия символического (религиозно-мистического) типа всех времен.

В контексте рассмотрения лингвистического потенциала имяславческой доктрины она заостряется в проблему онтологического статуса языка в целом. Концептуально она уточняется в двух основных моментах: 1) «где» рождается язык и 2) «как» он модифицируется при взаимодействии апофатического трансцендентного начала со сферой имманентного сознания, т. е. «чистым смыслом» («универсальной семантикой») и семантикой и синтаксисом «естественного» языка, со всей его чувственной плотью в целом. Именно здесь находятся смыслоразличительные нюансы, определяющие иерархию в схеме.

Так, позиция Лосева объясняется тем, что он вводит «ономатическое начало в саму Первосущность, до и вне тварного мира» (Сверх-первослово, «Сверх-умное имя», «самоименование Первосущности»); у Булгакова

«рождение» языка онтологически «фиксируется» в самой этой «пограничной» точке, в момент появления тварности («первослова»); у Флоренского — имя появляется непосредственно вслед за созерцанием Лика (образа) [3, с. 582].

Разработанная и прокомментированная Гоготишвили иерархическая схема задает тот фон, на котором будет рассматриваться лингвофилософская новация Вяч. Иванова. А так как его «реалистический символизм», его символико-мифологическая теория и поэтическая практика в целом воспринимались имяславцами как близкие по духу, логично было бы предположить, что «место» Иванову, с его «дионисийством», в этой схеме зарезервировано заранее — на четвертой ступени, после Флоренского, т. е. на максимально отдаленной от Лосева позиции. Однако дело обстоит не так просто.

Гоготишвили постулирует парадоксальную «*обратную зависимость* между степенью расширения онтологической сферы языка и пониманием его способности к адекватному выражению (изображению) бытия. Чем шире понимается сфера природно языковых явлений, чем ближе ее граница к Первосущности и, соответственно, чем выше онтологический статус языка — тем менее способным к адекватному воплощению предмета речи он оценивается» [3, с. 604]. Иначе говоря, крайние позиции в схеме объясняются тем, что Лосев снижал компетенции естественного языка, ввиду его принадлежности к чувственно-меональной стихии, а Флоренский, наоборот, повышал, допуская, что для именования мистически созерцаемых ликов вполне подходит семантика, закрепленная в системе языка[6]. Эта «обратная зависимость» сыграет свою роль и при рассмотрении символизма Иванова.

Лосев: предикативная концепция имени

Такой же перспективной для дальнейшего сопоставления оказывается предлагаемая Гоготишвили предикативная концепция имяславия. Суть ее заключается в «принципе многоступенчатой символизации в языке, в котором платоническая *эманация* трансформируется в идею многоступен-

6 «Язык <...> и у Флоренского составляет весомую, почти онтологическую константу мира, но — мира тварного, причем в его данном (“падшем”), мистически не преображенном состоянии: “...преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом...”» [3, с. 605]. Отметим, что позднее Гоготишвили значительно углубила представления о философии языка Флоренского [8].

чатой предикации; принципе субъект-предикативного расщепления всех смысловых образований, в том числе слов» [3, с. 586]. Соотношение символизации и предикации — очень важный момент в оригинальной интерпретации лингвофилософских новаций и Лосева, и Иванова в феноменологическом ключе.

В приведенной схеме, по существу, уже заложена лингвофилософская новация Лосева, которая, с легкой руки Гоготишвили, получит в дальнейшем название «эйдетического языка». Лосев мыслил два онтологически различных (по уровню и компетенциям) языка, утверждает интерпретатор: онтологический («эйдетический») язык Первосущности («Сверх-первослова» и «Первослова») и «естественный» язык как «вторичное» по отношению к первому «техническое средство», принципиально не имеющее «реального выхода в мир сущностей» [3, с. 609, 593]. Они связаны между собой только самим принципом «языковости» как таковой, понятым по аналогии с логической субъект-предикативной структурой высказывания, которая, в свою очередь, есть лингвистическая параллель к диалектике сущности и энергии. Как это понять?

«Первослова», т. е. собственно имена, являющиеся, согласно имяславскому пониманию, «свернутыми предложениями», исходящими от Первосущности, реально «входят» в сознание человека только своей предицирующей частью, в то время как их «субъектная» основа, как и сама апофатическая Сущность, остается для него вне пределов досягаемости. Но это не кантовский агностицизм, не «вещь-в-себе». «Субъектная» часть «первослова» понимается человеком как подразумеваемый, пусть даже семантически не выраженный, смысл, передаваемый человеку Первосущностью [3, с. 586]. Иначе говоря, понимается коммуникативно (по прагматике) и символически (по выражению). Таким образом, предикативность в имяславии Лосева является синонимом категорий понимания и интерпретации энергийно явленного сознанию смысла «предмета», его идеи (эйдоса), схватываемой интуитивно как нечто «одно» (так что его можно назвать, дать имя). В более поздней работе Гоготишвили скажет даже, что *имя*славие превращается у Лосева в *предикато*славие, что у него вообще нет имен, а есть только предикаты к сущности, или ее самопредикаты.

Предикативной концепции Лосева Гоготишвили посвятит отдельную статью. Интересно, что она создавалась параллельно с «ивановской» (и вы-

шла с ней в один год). В ней Иванов не упоминается, однако подразумевается, в том смысле, что оба «героя» попадают в единое концептуальное поле и к их концепциям применяется один и тот же методологический ключ: субъект-предикативный логический анализ и теория референции.

«Референция» выступает здесь аналогом «точки касания» двух миров, находящейся в средоточии споров о соотношении мистического опыта, сознания и языка. На тот момент она оказалась наиболее подходящей для «адаптации и символизма Иванова, и имяславия к современной теоретической лингвистике» [6, с. 594]. Внимание к предикативной технике говорит о постепенном сдвиге Гоготишвили к феноменологии Гуссерля. Привлекая узнаваемо ивановские термины[7], исследовательница прямо скажет в более поздней работе: «...предикат всегда есть то, *что* или *как* говорится, а не то, *о чем* говорится»; «прототип предикативного акта» в концепциях Иванова и Лосева «один и тот же — феноменологический» [6, с. 519–520].

Отвлекаясь от всех тонкостей анализа лосевской концепции предикативности, отметим важные для нас моменты. Прежде всего, Гоготишвили развивает заявленную раньше идею о наличии у Лосева двух языков разного онтологического статуса: «чистого смысла» и обычного языка. К первому уровню по-лосевски понимаемой предикации относится *эйдетика* и *логос*, ко второму — насыщенная языковой плотью и чувственной конкретикой "*естественная речь*"» [4, с. 684][8]. На каждом из них смысл является по-разному: на уровне эйдетики — в качестве имен-предикатов первого порядка (самопредикаты сущности), на уровне логоса (логики) — в виде смыслового развертывания имени в миф по типу логического суждения (т. е. предикатов второго порядка)[9]. Естественному языку, как уже говорилось, доступно

7 Ср. одно из известных ивановских высказываний на тему ЧТО и КАК, к которым неоднократно прибегает Гоготишвили: «Через <...> художественное КАК мы узнаем и ЧТО он <художник> увидел в мире. Отношения между ЧТО и КАК в науке обратно: она всегда сообщает некоторое ЧТО, но это ЧТО никогда не относится к субстанциональному ЧТО вещей, а исключительно к их модальному КАК» [9, т. 3, с. 665].

8 Как известно, у Лосева в «Философии имени» выведено 67 моментов энергийного становления сущности. По Гоготишвили, Лосев остается совершенно закрытым для понимания, если игнорировать его феноменолого-диалектические интеллектуальные техники. Его философия языка не «припудрена терминологией диалектики» [10, с. 152], а фундируется диалектикой, восходящей, главным образом, к неоплатоникам.

9 При этом теория предикации не навязывается Лосеву «со стороны». Гоготишвили опирается на позднюю работу философа «О типах грамматического предложения в связи с историей мышления» [11], в которой обосновываются различия между логическими и

лишь меональное (искаженное) понимание смысла (здесь представлены предикаты третьего, четвертого и т. д. порядка).

Из постулируемой двухуровневой системы языка логично вытекает еще один момент — двойственный статус мифа у Лосева, по-разному понимаемый на разных уровнях сознания. С одной стороны, миф как развертывание имени «в своей сущностной словесной структуре аналогичен именно диалектике (а не логосу или «естественной» речи) [4, с. 689]. Это значит, что сущность на уровне эйдетического созерцания является (предицируется) как диалектическое единство противоположностей, т. е. антиномически, через логику противоречий, разрешаемых синтезом, или — на языке лингвистики — через семантику антиномий, выстроенную по определенным законам [4, с. 695]. С другой стороны, миф как словесная формула приближен к естественному языку. Согласно Гоготишвили, вопрос трансформации мифа при переходе с одного уровня сознания на другой — это «самая сложная проблема» философии языка Лосева [4, с. 689].

Речь идет, таким образом, об антиномизме как центральном стержне лосевской системы, созвучной в этом плане острым дискуссиям об антиномиях бытия и мышления в эпоху Серебряного века (и уходящей дальше — вглубь апофатической проблематики). А ближе к нашей теме — созвучной Вяч. Иванову, лингвофилософская новация которого будет обоснована Гоготишвили именно как антиномический принцип его поэзии.

Постулирование двойственности лосевского видения соотношения мифа и языка (его разными уровнями) приводит к выводу о том, что Лосев по-своему сформулировал и решил проблему, поднятую в символизме, — «проблему своего рода “эйдетизации” в мифе предикативного акта, т. е. проблему “скрещения” первого и второго уровней лосевской предикативности» [4, с. 701]. Обратим внимание на слово «скрещение», которое будет ключевым в описании лингвофилософской новации Иванова.

В целом, Гоготишвили сосредоточена на проблеме взаимоотношения «эйдетического» и «естественного» языков, а также — и это важно! — роли

грамматическими категориями (в том числе понятиями субъекта и предиката). В частности, интерпретатор акцентирует внимание на том, что для Лосева логические суждения суть «онтологически обоснованное саморазвертывание смысла». Логика занимается «выявлением обоснованных и инвариантных форм перехода от одного смысла к другому», естественная же речь (грамматика) наполнена ситуативным содержанием, не имеющим инвариантного логического значения [4, с. 690–691].

логоса (логики) как посредника между ними. Вспомним схему, визуализирующую «обратную зависимость» между степенью расширения онтологической сферы языка и его способностью к адекватному выражению (изображению) бытия, и получим готовую концептуальную сетку, в которую Гоготишвили «уловляет» феномен ивановского символизма.

Вяч. Иванов: предикативная концепция символа

В статье «Между именем и предикатом (символизм Вячеслава Иванова на фоне имяславия)» высвечиваются напряженные — и потенциально богатые для дискуссионного оттачивания собственных идей — отношения между Вяч. Ивановым и имяславцами (прежде всего С.Н. Булгаковым и П.А. Флоренским, как уже говорилось, Лосев из спора формально исключен, хотя его предикативная концепция присутствует в статье в качестве «диалогического фона»).

Признание оригинальности — и в то же время созвучности — обеих сравниваемых концепций создает общее концептуальное поле, предполагающее «выдвижение на авансцену предикативности в рамках принципиально ориентированных на референцию» подходов. И символизм, и имяславие поставили задачу радикально пересмотреть рационалистические представления о статике (номинативности) и динамике (процессуальности) языка. «Лингвистический пафос» и «апология референции», «в ее предельно расширенном, вбирающем в себя предикативность смысле», составляют, по Гоготишвили «общую основу лингвофилософских стратегий символизма и имяславия» [6, с. 25, 40].

На этом фоне рассматриваются различия в предлагаемых способах прорыва в «высшую сферу» с помощью языка, с опорой на выработанные критерии анализа: иерархический подход к пониманию онтологического статуса и уровней языка, а также природы мистического опыта и его выражения в языке, символе и мифе. «Камнем преткновения» является соотношение имени и символа в обеих концепциях и, как следствие, трудности в «локализации» мифа.

На основе ряда высказываний Иванова, в которых имя и символ отчетливо противопоставлены[10], автор фиксирует «демаркационную линию».

10 «Романтик называет по имени тени своих мертвецов, которые он тревожит в их могилах. Мы же вызываем неведомых духов. Символы наши — не имена, они — наше молчание.

Если имяславцы исходили из того, что имя-символ может референцировать трансцендентный смысл, то поэт отказывал имени в этой способности, признавая наличие некоей «заповедной черты» между двумя уровнями языка (изрекаемом и неизрекаемом). «За ней прекращается прямое именование, но продолжают действовать другие языковые силы» [6, с. 18–19], «эвфемистически» знаменующие область неизреченного. Эта граница трактуется Гоготишвили как «несомненно более “низкая” в вертикально иерархических координатах ступени, нежели в имяславии, апофатизм которого “начинается” значительно “выше” — “за” тринитарной проблемой или во всяком случае “внутри” нее» [6, с. 19]. Можно заметить, что Иванов противопоставлен имяславию по критерию соотношения христианства и пантеизма, но вскользь сближен с Лосевым в интуиции двух уровней языка.

Из этой развилки разворачивается дальнейший анализ понимания символа и мифа, природы мистического опыта, по-разному мыслимого и референцируемого Ивановым и имяславцами (что ведет к финальному противопоставлению поэта и Булгакову (с его символом-именем), и Флоренскому (с его символом-образом)). Имеет смысл кратко изложить логику сюжета, предельно упрощая разветвленный ход мысли Гоготишвили.

Он разворачивается в трех аспектах: историко-сопоставительном, лингвистическом и онтологическом. Первый выявляет оригинальность ивановской концепции символа и мифа в соотношении с булгаковской версией имяславия, с одной стороны, и традиционным (в данном случае в лице Андрея Белого) сближением символа и метафоры — с другой. Основным материалом для анализа является высказывание Иванова о взаимосвязи символа и мифа, в котором обозначены все компоненты, необходимые для понимания «связки» символа и мифа, определяющей своеобразие ивановского мифологического символизма в целом:

> Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему символу придан глагольный предикат <...> Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение: символизм превращается в мифотворчество. Истинный реалистический символизм, основанный на интуиции высших реальностей, обретает этот принцип жизни и движения

И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывет из-за дальнего горизонта» [9, т. 2, с. 88].

> (глагол символа или символ-глагол) в самой интуиции, как постижение динамического начала умопостигаемой сущности, как созерцание ее актуальной формы, или, что то же, как созерцание ее мировой действенности и ее мирового действия [9, т. 4, с. 437–438].

Логический анализ этого развернутого определения приводит к выявлению констант ивановской мысли: 1) субъект и предикат одинаково имеют символическую природу; 2) они равноправны, так как «раздельно “обретаются” в интуиции умопостигаемой сущности, то есть и логически, и с точки зрения языковой семантики они разведены»; 3) разведенные аналитически, «они как раз и могут быть синтетически соединены в мифологическом суждении» (откуда рождается приращение смысла и поэтическое «удивление»); 4) природа самой умопостигаемой сущности мыслится «и не символической, и не языковой — две последние дефиниции полностью отходят в непосредственное владение словесному мифу» [6, с. 31–33].

При этом выясняется, что корень разногласий Иванова с имяславием кроется в разном понимании природы «интуиции умопостигаемой сущности», т. е. априорности или апостериорности связи мистического переживания с языком. Имяславцы понимали эту связь как априорную, веря в возможность языкового (молитвенного) общения человека с Богом, Иванов же — как апостериорную: сначала до-языковое мистическое переживание (дионисийский экстаз), и лишь затем — проекция этого опыта на язык — через миф [6, с. 36].

При лингвистической интерпретации мифологического суждения Гоготишвили выводит языковой механизм, удовлетворяющий всем требованиям Иванова. Его символ не может самостоятельно указать на «действенность» «умопостигаемой сущности», без взаимосвязи с символическим глагольным предикатом он просто «не способен осуществлять полноценную референцию». Ею, следовательно, «обладают не изолированные символы и не символы в позиции субъекта суждения, а только символические фигуры речи в их целом, в пределе — мифы (или “мифоиды”)» [6, с. 51]. Отсюда вытекает (обратим внимание на ключевое слово!), что лингвистическая новизна смысла ивановской «заявки» на особый, неименной, способ референции состоит в «*акте скрещения* разных по источнику предикативных зон» [6, с. 52], антиномически сопряженных семантических

полярностей в символической фигуре речи, ознаменовывающей «касание» двух миров. Здесь имеется в виду лингвистическая структура мифологического суждения, которое словесно фиксирует переживание мистического отождествления трансцендентного и имманентного (божественного и человеческого), т. е. является словесной (аполлонийской) обработкой дионисийского (процессуального) экстаза.

Лингвистическая формула мифологического суждения — взаимообратимость антиномичных субъекта и предиката, постулирование их равноправности, вопреки логическому и грамматическому их разведению — подтверждается всей дионисийской тематикой творчества Иванова. Она коррелирует со стремлением Иванова пробиться к архетипическим формам связи имманентного и трансцендентного, к словесным формулам пра-мифов.

Отсюда — вывод о том, что подлинным референтом символического высказывания у Иванова является «состояние сознания», аналогичное дионисийскому экстазу. «Психологическое по преимуществу», оно «беспредметно», лишено конкретного содержания, очищено от всех ложных представлений, порождаемых «косной материей языка» [6, с. 87]. Цель неименующих и необъективирующих символических конструкций — инсценировать в поэзии путь к этому состоянию, задействовав архетипические механизмы памяти («пра-памяти» в духе платоновского «познания как припоминания»). Таким образом, подлинным референтом ивановского символизма, по Гоготишвили, является не сам мистический опыт, а его языковая проекция: «Не язык укоренен в онтологии (в трансцендентной сущности), как обычно трактуется ивановская позиция, а миф и символические фигуры в определенном смысле укоренены в языке. Через эти символические фигуры и сам язык может прорываться в сферы высшего “реальнейшего” мира, что и составляет пафос ивановского символизма» [6, с. 80].

Антиномизм мифа (символической фигуры), согласно излагаемой интерпретации, и есть та заветная формула ивановского символизма, которая позволяет выявить все своеобразие поэзии Иванова, связав его лингвистические эксперименты с метафизическими представлениями. В антиномичных ивановских конструкциях, подчиняющихся «запрету» на объективацию референта (его именование), Гоготишвили видит радикальную языковую новацию, инициированную именно Ивановым. Поэт-теоретик сознательно экспериментировал с традиционной лексической антино-

микой, чтобы размыть, расшатать предметную контурность и образность [6, с. 65], затруднить восприятие смысла — и тем самым как бы «перезапустить» его, вывести на новый уровень понимания[11].

Продуктивность и обоснованность предикативной концепции символа у Вяч. Иванова, построенной на анализе языкового механизма его мифа, — настоящее переоткрытие его символизма, своего рода «бином Гоготишвили». Оно играет колоссальную роль для понимания его усложненной поэзии как самодоказательности теории и метафизических воззрений. Тем не менее вопрос о тотальности антиномизма в поэзии Иванова остается дискуссионным (на наш взгляд, он по-разному проявляется на различных этапах творчества поэта) и в этом смысле перспективным. Трудно отрицать, что предложенные лингвистические механизмы символического языка вполне адекватны религиозно-философским идеям исследователя дионисийского культа. Вспомним хотя бы знаменитые ивановские «Слоки», где с максимальной наглядностью раскрывается взаимообратимость «участников» мистического события. В заключительной части стихотворения, его референциальном пике, при символическом описании таинства отчетливо стираются различия между «субъектом» и «объектом» и все действо венчается безмолвием:

И тайного познай из действий силу:
Меч жреческий — Любовь; Любовь — убийство.
«Отколе жертва?» — ТЫ и Я — отколе?
Все — жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй [9, т. 1, с. 744].

Вернувшись к исходной концептуальной схеме, можно увидеть в интерпретации Гоготишвили парадоксальную оценку ивановского понимания языка. С одной стороны, она утверждает, что, не вводя язык в сферу религиозного опыта (дионисийский экстаз имеет до-языковую природу), Иванов снижал его онтологический статус. С другой — безмерно повышал его возможности в сфере интуитивного (символического и мифологического) познания, целенаправленно оказывая сопротивление рационализму и навязываемым им формам мировосприятия. В силу «обратной зависимости»

11 Многочисленные поэтические примеры этой стратегии приводятся в статье «Антиномический принцип поэзии Вяч. Иванова» [6].

между этими двумя факторами (статусом языка и его возможностями), Иванов, кажется, должен восприниматься как противопоставленный прежде всего Лосеву. Но в то же время, моделируя антиномизм Иванова, который «взрывал» язык изнутри самого же языка, демонстрируя его косность и порабощенность семантическими химерами и символически указывая на онтологические антиномии, интерпретатор видит в нем параллели с философией языка Лосева.

Не случайно, заканчивая свою вторую и последнюю статью об Иванове, Гоготишвили перебрасывает концептуальный мостик к своей следующей работе о Лосеве. Иванов, сказано здесь, культивировал «не просто слепую (в чувственном смысле), но самоослепляющуюся, как Эдип, поэзию — поэзию, долженствующую очиститься и очистить от всеобщего греха неправого восприятия зрительно данных явлений и произвольного опредмечивания “бестелесного” и “незримого” мира, чтобы приблизиться, тем самым, к той умной (эйдетической) слепоте, которая одна истинно видит» [6, с. 136].

Антиномизм Иванова и Лосева

В нашем контексте особенно важна постулируемая телеология «неименного символизма», или — что то же — мифологического антиномизма Иванова. Цель его — выразить «факт тождественности в области символических референтов того, что в языковой феноменальности представлено не просто как раздельное, но как контрастно, антиномически раздельное» [6, с. 72–73].

Гоготишвили, таким образом, фиксирует в антиномизме Иванова ту радикальную лингвофилософскую (предикативную) новацию, которую подхватил и модифицировал Лосев. Упрощенно говоря, философ перенес структуру мифологического суждения на уровень априорной эйдетики, где миф осознавался диалектически в логике противоречий, а затем «ощупывался» логосом (логикой), способным зафиксировать чистый смысл в расчлененных понятиях и логических суждениях. У Иванова же созерцание сущности апостериорно воплощается в антиномичном мифологическом суждении, актуализируя ресурсы, таящиеся в глубинах естественного языка, и только поневоле, в силу «технической» необходимости выходя на уровень логической обработки запечатлеваемого феномена.

В этом свете следует, по-видимому, трактовать сформулированные Гоготишвили «запреты», которые, по ее гипотезе, вводили как Лосев, так и Иванов (каждый по-своему) в логическую процедуру обращения с мифом. Так, исследовательница замечает, что Лосев устанавливал в диалектике «запрет на глагольно-предикативное сочетание антонимов» и их отождествление на уровне эйдетики, но допускал его на уровне логики и естественного языка, что связано с запретом вводить в сферу вечного смысла категории времени [4, с. 695–696]. В параллельной же «ивановской» статье доказывается, что поэт-теоретик настаивал именно на глагольной предикации в мифологическом суждении, вводя при этом «запрет» не только на именование символического референта, но и на любые другие языковые способы его объективации, в том числе «запрет на объективацию (то есть свертывание в именную группу) самого предикативного акта» [6, с. 67].

Эти тонкие смыслоразличительные нюансы, вкупе со всем сказанным выше о Лосеве — его имяславческой в своем ядре философии имени, о двух онтологически разных языках, о его диалектически-логической изощренности, наконец, о его «понижении» статуса «меонального» естественного языка — сходятся в «Эйдетическом языке (реконструкции и интерпретации радикальной новации А.Ф. Лосева)».

Не имея возможности анализировать подробно эту работу, тем более что мы проследили, как последовательно Гоготишвили к ней шла, отметим итоговые для сопоставления ее интерпретаций моменты. Новизну лосевской концепции Гоготишвили видит в скрещении феноменологии Гуссерля, неокантианства, символизма и имяславия. О символизме прямо сказано, что Лосев брал его «в том виде, в каком он сформировался в версии Вяч. Иванова», «доведя его до “лингвофилософского” конца, и таким конечным пунктом было для Лосева имяславие» [6, с. 222–223].

Но что значит эта «доводка»? По всей видимости, Гоготишвили подразумевает здесь диалектическую логику (смысловое конструирование), свойственную Лосеву и принципиально отвергаемую Ивановым как «панлогистику». «Неименной» символизм Иванова в таком ракурсе предстает как концептуальная вытяжка из его не вполне систематизированных теорий символа. Довести символизм «до “лингвофилософского” конца» в этих координатах — означает не смену религиозной установки (о своем христианском мировоззрении Иванов заявлял открыто), а прежде всего строго

категориальное осмысление интуитивного созерцания сущности (своего рода «умное делание», «трезвение»): выстроенное по законам логики противоречий, оно приводит к постулированию Первоимени.

Но все же между двумя символистами много общего. Главное — это важный для обоих приоритет «чистого смысла» и его непрямого (символического) выражения в сознании и языке. Кроме того, если наша трактовка верна, именно в антиномизме, входящем в самую сердцевину мифологического символизма Иванова и философии языка Лосева, в его эйдетическую синтактику (т. е. в миф), Гоготишвили обнаруживает фундаментальную общность между ними, на фоне которой заметнее своеобразие каждого.

Фиксируя различие между философом, феноменолого-диалектически конструирующим смысл на уровнях чистого сознания, и поэтом-теоретиком, которого интересовало главным образом «соотношение сознания с трансцендентным» [6, с. 253], Гоготишвили явно отдает предпочтение Лосеву. У Иванова — на первом плане интуиция и поэтическое «проникновение», «восхождение» человека и «нисхождение» художника, у Лосева же — детальное логико-диалектическое обоснование созерцаемых феноменов. Не случайно в статье об «эйдетическом языке» Лосева Гоготишвили пишет о том, что «без символической составляющей феноменология и неокантианство в конечном итоге в области языка, по Лосеву, бессильны, но <…> и символизм без неокантианства и феноменологии — тоже» [6, с. 223]. Последнее, по-видимому, имеет прямое отношение к Иванову.

Тут же кроется и разгадка того странного сближения Иванова и Хайдеггера на фоне оппозиции последнего Лосеву, которое часто встречается в ее работах. В «Эйдетическом языке» говорится, что «постгуссерлева феноменология фактически заменяет гуссерлево созерцание чистого смысла понимающим вглядыванием в языковую семантику естественного языка» [6, с. 343], нарушая установку на феноменологическую редукцию. Вспомним выводы статьи «Лосевская предикативная концепция», прямо связывающие символизм с проблемой «эйдетизации языка». В той же терминологии, сопоставляя философию языка Лосева и Хайдеггера как две близкие, но разнонаправленные теории, Гоготишвили пишет о «*языковой радикализации эйдетики*» у первого из них и «*эйдетической радикализации естественного языка*» — у второго [6, с. 340]. В антиномическом напряжении этих перекрестных определений — веер аргументов, от которых при-

ходится отвлечься. Заметим только, что принцип антиномизма, важный и для Иванова, и для Лосева, для самой исследовательницы — продуктивный метод мысли.

Вместе с тем в результате сопоставления «глубинных связей» между «учителем» и «учеником» Гоготишвили, определив «общую идею имяславия, символической феноменологии Лосева и Вяч. Иванова»: «смысл — это не *что*, а *как*» [6, с. 367], — объединяет своих «героев» в общем концептуальном поле «непрямого говорения». В своих высших поэтических формах семантика языка «самоаннигилируется, приносит себя в жертву выражаемому» смыслу [6, с. 274], в результате чего сущность «вещей» просвечивает и «дает о себе знать» — вопреки антилогистическим стратегиям Иванова и в соответствии с диалектической логикой у Лосева. «Прославляющая» поэзия Иванова («умереть — знай — жизнь благословить...») и лосевская концепция «эйдетического языка» в конце концов сообща противопоставляются Хайдеггеру по критерию «сознательной установки языковых высказываний на Абсолютное Ты» [6, с. 624].

Обсуждение оригинальных интерпретаций Гоготишвили — дело ближайшего будущего: без них будет далеко не полным восприятие таких масштабных феноменов отечественной культуры, как символизм и имяславие, и таких крупных его представителей, как Лосев и Вячеслав Иванов, противоречивая фигура которого стоит на перекрестке многих путей русской поэзии, философии, теоретической лингвистики и литературоведения.

Список литературы

1 *Гоготишвили Л.А.* Коммуникативная версия исихазма // *Лосев А.Ф.* Миф — Число — Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 878–893.

2 *Гоготишвили Л.А.* Лосев, исихазм и платонизм // *Лосев А.Ф.* Имя. СПб.: Алетейя, 1997. С. 551–579.

3 *Гоготишвили Л.А.* Лингвистический аспект трех версий имяславия (Лосев, Булгаков, Флоренский) // *Лосев А.Ф.* Имя. СПб.: Алетейя, 1997. С. 580–614.

4 *Гоготишвили Л.А.* Лосевская концепция предикативности // *Лосев А.Ф.* Личность и Абсолют. М.: Мысль, 1999. С. 684–701.

5 *Гоготишвили Л.А.* Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература. М.: Языки славянских культур, Прогресс-традиция, 2004. С. 148–175.

6 *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 720 с.

7 *Гоготишвили Л.А.* Вклад постсимволистов Лосева и Бахтина в теорию построения дискурса (принципиальные различия на фоне фундаментального сходства) // Филология: науч. исслед. 2014. № 4 (16). С. 354–368.

8 *Гоготишвили Л.А.* Номинативность и процессуальность в философии языка Павла Флоренского (именование и дискурс в обратной перспективе) // Vox: http://vox-journal.org. Вып. 21 (дек. 2016). С. 1–43.

9 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1971–1987.

10 *Иоффе Д.* Русская религиозная критика языка и проблема имяславия (о. Павел Флоренский, о. Сергий Булгаков, А.Ф. Лосев) // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 109–172.

11 *Лосев А.Ф.* О типах грамматического предложения в связи с историей мышления // *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 280–407.

12 *Лосев А.Ф.* <О Вяч. Иванове> // Вячеслав Иванов: pro et contra: в 2 т. СПб.: РХГА, 2016. Т. 1. С. 719–735.

13 *Тахо-Годи А.А.* Вячеслав Иванов и некоторые факты из биографии А.Ф. Лосева // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 272–282.

References

1 Gogotishvili L.A. Kommunikativnaia versiia isikhazma [Communicative version of Hesychasm]. *Losev A.F. Mif — Chislo — Sushchnost'* [Myth — Number — Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, pp. 878–893. (In Russ.)

2 Gogotishvili L.A. Losev, isikhazm i platonizm [Losev, Hesychasm, and Platonism]. *Losev A.F. Imia* [Name]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1997, pp. 551–579. (In Russ.)

3 Gogotishvili L.A. Lingvisticheskii aspekt trekh versii imiaslaviia (Losev, Bulgakov, Florenskii) [The linguistic aspect of the three versions of imyaslavia (Losev, Bulgakov, Florensky)]. *Losev A.F. Imia* [Name]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1997, pp. 580–614. (In Russ.)

4 Gogotishvili L.A. Losevskaia kontseptsiia predikativnosti [Losev's concept of predicativeness]. *Losev A.F. Lichnost' i Absoliut* [Personality and Absolute]. Moscow, Mysl' Publ., 1999, pp. 684–701. (In Russ.)

5 Gogotishvili L.A. Retseptsiia simvolizma v gumanitarnykh naukakh (lingvofilosofskii aspekt) [The reception of symbolism in the humanities (linguo-philosophical aspect)]. *Literaturovedenie kak literatura* [Literary criticism as literature]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur, Progress-traditsiia Publ., 2004, pp. 148–175. (In Russ.)

6 Gogotishvili L.A. *Nepriamoe govorenie* [Indirect speaking]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. 720 p. (In Russ.)

7 Gogotishvili L.A. Vklad postsimvolistov Loseva i Bakhtina v teoriiu postroeniia diskursa (printsipial'nye razlichiia na fone fundamental'nogo skhodstva) [The contribution of the postsymbolists Losev and Bakhtin to the theory of discourse construction (fundamental differences against the background of fundamental similarity)]. *Filologiia: nauch. issled.*, 2014, no 4 (16), pp. 354–368. (In Russ.)

8 Gogotishvili L.A. Nominativnost' i protsessual'nost' v filosofii iazyka Pavla Florenskogo (imenovanie i diskurs v obratnoi perspektive) [Nominativity and procedurality in the philosophy of Pavel Florensky's language (naming and discourse in the reverse perspective)]. *Vox: http://vox-journal.org.* Issue 21 (December 2016), pp. 1–43. (In Russ.)

9 Ivanov Viach.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.] Briussel', Foyer oriental chrétien Publ., 1971–1987. (In Russ.)

10 Ioffe D. Russkaia religioznaia kritika iazyka i problema imiaslaviia (o. Pavel Florenskii, o. Sergii Bulgakov, A.F. Losev) [Russian religious criticism of the language and the problem of imiaslavie (F. Pavel Florensky, F. Sergiy Bulgakov, A.F. Losev]. *Kritika i semiotika*, 2007, issue 11, pp. 109–172. (In Russ.)

11 Losev A.F. O tipakh grammaticheskogo predlozheniia v sviazi s istoriei myshleniia [On the types of grammatical sentences in connection with the history of thought]. *Losev A.F. Znak. Simvol. Mif. Trudy po iazykoznaniiu* [Sign. Symbol. Myth. Works on linguistics]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1982, pp. 280–407. (In Russ.)

12 Losev A.F. <O Viach. Ivanove> [<O Vyach. Ivanove>]. Viacheslav Ivanov: pro et contra: v 2 t. [Vyacheslav Ivanov: pro et contra: in 2 vols.] St. Petersburg, RKhGA Publ., 2016, vol. 1, pp. 719–735. (In Russ.)

13 Takho-Godi A.A. Viacheslav Ivanov i nekotorye fakty iz biografii A.F. Loseva [Vyacheslav Ivanov and some facts from the biography of A.F. Losev]. *Viacheslav Ivanov — tvorchestvo i sud'ba: k 135-letiiu so dnia rozhdeniia* [Vyacheslav Ivanov — work and life: to the 135th anniversary of his birth]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 272–282. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ СИМВОЛОВ ВЯЧ. ИВАНОВА В СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ Ю. ВЕРХОВСКОГО «БУДЕТ ТАК»

*Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук
Екатеринбург, Россия*

Дата поступления статьи: 26 декабря 2018 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-274-291

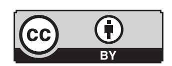
Аннотация: Статья посвящена последней прижизненной поэтической книге Ю.Н. Верховского «Будет так» (Свердловск: ОГИЗ Свердлгиз, 1943). В стихотворениях сборника, помимо их общей военно-патриотической направленности, неочевидным образом продолжаются темы дружеских посланий Верховского к Вяч. Иванову и актуализуются художественно-эстетические открытия символизма 1900–1910-х гг., создается через типичный для символизма, но обновленный образно-символический ряд единое время-пространство Свердловска-Петербурга. Особое внимание уделяется мифопоэтическому компоненту «уральского текста», органично входящему в поэтику Верховского в 1940-е гг. и расширяющему коннотативное поле общих для него и Вяч. Иванова символов. Рассматривается концепт памяти у Иванова и Верховского, его развитие от более ранних стихотворений к произведениям военного времени («Римский дневник 1944 года» Иванова и «Будет так» Верховского). Общие представления о мировой культурной памяти в 1940-е гг. у Верховского трансформируются согласно логике военного времени: центральным событием истории становится ожидаемая победа советской армии во Второй мировой войне, на ней сосредоточены и к ней направлены все духовные силы народа, коллектива, где каждый «на посту своем». У Иванова же в «Римском дневнике» события личной жизни души доминируют над событиями войны, входя в «большое время» всечеловеческой истории. Так, в 1940-е гг. в двух поэтических свидетельствах эпохи происходит главное расхождение собеседников-символистов.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Юрий Верховский, символ, символизм, рецепция, литература Великой Отечественной войны.

Информация об авторе: Любовь Владиславовна Маштакова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, ул. Софьи Ковалевской, 16, 620990 г. Екатеринбург, Россия. ORCID ID: 0000-0001-9664-6110

E-mail: lika170288@mail.ru

Для цитирования: *Маштакова Л.В.* Творческая рецепция символов Вяч. Иванова в сборнике стихотворений Ю. Верховского «Будет так» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 274–291. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-274-291



INTERPRETATION OF VYACHESLAV IVANOV'S SYMBOLS IN THE COLLECTION OF POEMS *LET IT BE SO* BY YURY VERKHOVSKY

© 2019. L.V. Mashtakova
Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Yekaterinburg, Russia
Received: December 26, 2018
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: This article examines the last collection of poetry by Yury Verkhovsky entitled *Let it Be So* published in his lifetime (Sverdlovsk, OGIZ Sverdgiz, 1943). This collection of poems, apart from its overall pro-military and patriotic pathos, covertly continues the tradition of friendship epistles of Verkhovsky and Ivanov. Bearing on the aesthetic discoveries of Symbolism in the years between the 1900s and the 1910s, the collection introduces the typically symbolist temporal and spatial model that, however, relates itself to the current historical situation. The article specifically focuses on the mythopoetic component of the so-called "Ural text", organically included in the poetics of Verkhovsky in the 1940s as it extends the field of symbols and allusions shared by Verkhovsky and Ivanov. The article also explores the concept of memory in Ivanov's and Verkhovsky's work and its development from the earlier poems to the wartime poems (*Roman Diary, 1944)* by Ivanov and *Budet tak (Let it Be So)* by Verkhovsky. The latter interprets general notions about the world cultural memory according to the logic of wartime: the expected victory of the Soviet army in the World War II becomes the central event of history, central target of the spiritual forces of the people — represented as the collective team where everyone is responsible and must be "on duty." By contrast, In Ivanov's *Roman Diary*, the events of the personal life of the soul dominate over the events of the war as they enter the "great time" of human history. Thus, in the 1940s, on the example of two poetic testimonies, we witness the main divergence of two Symbolist poets.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Yury Verkhovsky, symbol, Symbolism, reception, World War II in Russian Literature, The Great Patriotic War in Russian Literature.

Information about the author: Liubov V. Mashtakova, PhD in Philology, Researcher, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Kovalevskaya St. 16, 620990 Yekaterinburg, Russia. ORCID ID: 0000-0001-9664-6110
E-mail: lika170288@mail.ru

For citation: Mashtakova L.V. Interpretation of Vyacheslav Ivanov's Symbols in the Collection of Poems *Let it Be So* by Yury Verkhovsky. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 274–291. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-274-291

История дружеских поэтических посланий[1] Вячеслава Иванова и Юрия Верховского насчитывает 37 лет (1907–1944). На них приходится целый ряд как кардинальных культурных, социальных, политических изменений в жизни России, так и изменений в судьбах участников этого диалога. Одно из последних посланий Иванова датируется 10 июля 1926 г.:

В римской лачуге моей, за стаканом marino-asciutto
Мы вспоминаем тебя, милый покинутый друг! [9, с. 35]

В этом неопубликованном при жизни Иванова двустишии — и самоирония поэта, оставившего советскую Россию, опомнившегося от «dies irae революции»[2], и его симпатия к адресату, «Слону Слоновичу», «Юраше», «Медвежатине» Верховскому (дружеские прозвища поэта [8, с. 788]), поэтический диалог с которым ввиду пристрастий обоих к классической литературе не раз обретал форму дистиха, и легкая ирония над другом, «покинутым» своим учителем и покровителем. Это одно из последних посланий, однако череда перекличек, особенно неявных, в стихотворениях и Иванова, и Верховского может быть продолжена. И наименее репрезентативным материалом для исследования этих перекличек, но наиболее контрастным в сочетании с основной тематикой стихотворений может послу-

1 Об истории посланий см.: [18; 27; 15, т. 3].

2 Из письма к Ф.А. Степуну 22 марта 1925 года: «Не смейтесь: с Вами говорит постоянный в своей долгой как жизнь страсти любовник гуманизма. И вот, этой страсти, почти тождественной с жизнью, я, кажется, уже не нахожу в себе — под небом Рима! Другая страсть, другой Эрос ее вытесняет из души — медленно, но верно. Опомнившись от dies irae революции, находишь в душе укорененными несколько повелительных заветов» [20, с. 410].

жить последняя книга Верховского «Будет так», вышедшая в Свердловске в 1943 г.

Юрий Никандрович Верховский, профессор Пермского университета в 1918–1921 гг., вновь попадает на Урал в годы Великой Отечественной войны в числе эвакуированных и поселяется в Свердловске в 1941 г. В годы войны поэт печатался в газетах «Уральский рабочий», «Красный боец», «Литературный Урал», «Тагильский рабочий», «Звезда», участвовал в конференциях в Перми (1943) и Нижнем Тагиле (1943), выступал с лекциями в Педагогическом и Государственном университетах, на радио, участвовал в коллективных литературных сборниках («Говорит Урал» (Свердловск: Свердлгиз, 1942), «Нижний Тагил» (Свердловск: Свердлгиз, 1945) и др.), написал около 200 стихотворений. Как он отмечает в своей автобиографии 1944 г., «с начала войны вся моя энергия устремлена на посильное участие в борьбе с фашизмом и оборонной работе в тылу — литературной и общественной» [8, с. 896]. Это объясняет и основную патриотическую направленность книги. Однако за ее актуальными образами отчетливо виден фундамент — более ранняя близость автора символистскому, ивановскому, прежде всего, кругу, обусловившая (сознательно или бессознательно) переработку им символистской по сути мотивно-образной структуры. Парадоксальным образом эти разные содержательные пласты соседствуют в стихотворении «Набережная Рабочей Молодежи»:

Волна о берег плещет — как в Неве,
Решетка над водой — как в Ленинграде, —
Задумчивы в печальном торжестве
И в сумрачной, но радостной отраде.
Дух боевой, упорный, как волна,
В твоих бойцах, о, город мой любимый,
Отлит в огне прочнее чугуна
И волей закален неодолимой.
С тобой я верной памятью всегда
Сердечною — мгновенной, многострунной...
Миг — ясная широкая вода,
Ограды над водой узор чугунный [5, с. 8].

Название стихотворению дала старейшая улица Екатеринбурга–Свердловска, объединившая Гимназическую и Тимофеевскую набережные. С нее открывается вид на городской пруд («в гранит оделася» Исеть) и плотину железоделательного завода, устроенного В.Н. Татищевым по указу Петра I в 1723 г. На набережной сохранился первый дом-усадьба, выстроенный по петербургскому типу архитектором М.П. Малаховым. В 1940-е гг. при Верховском этот пейзаж, напоминающий северную столицу, сохранился почти без изменений. Дополняют его чугунные решетки сада усадьбы и самой набережной, отлитые на Каслинском чугунолитейном заводе, как и часть оград и решеток Петербурга.

В тыловом Свердловске память возвращает поэта к его genius loci — Петербургу. На первый план в стихотворении выступают актуальные темы: несдающийся Ленинград, его жители-бойцы, крепкие «упорным» духом, «сумрачное» осознание победы. Этот мотивно-образный ряд переходит из стихотворения в стихотворение, объединяя тематически всю книгу, но наравне с Ленинградом (помимо «Набережной Рабочей Молодежи» — «Затемненный Ленинград», «Мы поем») такими «местами памяти» становятся Москва («Москве», «Над Москвой»), Смоленск[3] («Смоленск родной») и другие города. Значительное место уделено тыловому Свердловску, равно сражающемуся, как прифронтовые города. Образ «города-героя» Свердловска неуникален, часто именно таким он представал в произведениях эвакуированных писателей. Например, у А. Коца:

Но есть Москва и Ленинград,
Но живы Ржев и Сталинград!
На помощь вам седой Урал
Всю мощь машинную собрал:
Гудят станки и провода,
И в домнах плавится руда (цит. по: [17, с. 129]).

Яркий пример мифопоэтического образа «Урала-воина», «Урала в обороне» — картина Н. Воскобойникова «Седой Урал кует победу» (1944).

3 Верховский родился в 1878 г. в селе Гришнево Смоленской губернии, там же провел детство и юность.

Другой важный и общий мотив для эвакуированных писателей — ощущение каждого на своем посту, также приближающий тыловой Свердловск к общему делу победы [например, «Дневник Наташи Ивановой» А. Барто (Свердловск, 1943)]. У Ю. Верховского:

Другого смысла в жизни нет
Для нас сейчас:
Напрячь все силы для побед —
Тут все для нас.

Забыв тщету и суету
Во всем кругом,
Будь каждый на своем посту,
В ряду своем [5, с. 3].

В этом смысле очевидно и логично сопоставление Свердловска и прифронтовых городов, но для Верховского важны визуальные ассоциации:

Пускай мятель затянет круговую;
Свердловск напоминает мне Москву,
А набережная порой — Неву;
Они приветят вьюгу мировую.

И пусть она в победный миг сметет
С лица земли несосветимый гнет [5, с. 25][4].

Так, в «Набережной Рабочей Молодежи»:

Волна о берег плещет — как в Неве,
Решетка над водой — как в Ленинграде...

4 Заметим, что образы мировой бури-метели отчетливо ассоциируются с характерной образностью поэзии А. Блока, с которым Верховский был дружен и состоял в переписке, а «несосветимый гнет» ближе языку революционной поэзии, к которой поэт не был близок. Но этот сюжет — тема для отдельного исследования.

Именно набережная Исети в Свердловске становится для Верховского образом, не только отсылающим к Ленинграду-Петербургу, но и аккумулирующим вокруг него ряд отсылок к довоенному и досоветскому времени. И «Набережная Рабочей Молодежи» в этом смысле — показательное для книги стихотворение.

За описанием ландшафта следует метафора волны, бьющей о берег: «Дух боевой, упорный, как волна, / В твоих бойцах, о, город мой любимый». В упорстве бьющей о берег речной волны видится столь же сильное упорство и стойкость жителей Ленинграда в бою за город. Но также волна — образ, традиционный для изображения социальных катаклизмов или личных жизненных волнений[5]. Для Верховского он не нов: в более раннем стихотворении, с большой долей вероятности адресованном Вяч. Иванову, «Другу» — мы встречаем сходные образы-мотивы волн и смутного будущего:

Уж не впервые говорю с тобой,
Хотя и знаю: ты теперь далече;
Бог весть, когда придем мы к новой встрече,
Разрозненные смутною судьбой.

Волны разгульной прядает прибой,
Влечет пловца в пылу невнятной речи, —
Но вдруг переплеснется через плечи,
Его обдав лишь влагой голубой.

Так, мысля о тебе, душой милую
Живое упованье, что твоя
Цела достигнет пристани ладья;

5 Так, в аллегорическом стихотворении А.С. Пушкина «Арион»: «А я — беспечной веры полн, — // Пловцам я пел... Вдруг лоно волн // Измял с налету вихорь шумный...». Литературная традиция изображения волны, моря и путешествующего странника, а также опыты прочтения стихотворения Пушкина и библиография по теме приведены в статье Е.В. Кардаш: [16]. Этот образ приобретает новое значение и особую актуальность в литературе периода революции и в ранние советские годы: от статьи «Интеллигенция и революция» А. Блока («Россия — буря») до поэмы «Стенька Разин» В. Каменского и неоромантических баллад Э. Багрицкого «Арбуз», «Баллада о Виттингтоне» и др.

А сам не верю в непогоду злую,
Когда кругом среди неверной мглы
И пенятся, и плещутся валы [7, с. 2].

Примечательна выбранная поэтом для послания сонетная форма (в поэтическом диалоге Иванов–Верховский она реализована не единожды). В.В. Калмыкова, исследователь творчества Верховского, отмечает: «Верховский строит свою поэтику (вряд ли осознанно) по “брюсовской” модели. Ему были свойственны тщательность в отделке стихов — и стремление *работать* над стихом, так забавлявшее Андрея Белого» [8, с. 753]. Далее исследовательница приводит строчки из мемуарной книги А. Белого «Начало века», где Верховский каждый день входит в кабинет Иванова с новым сонетом, «как восходящее солнце: из дня в день» [8, с. 753]. Не оспаривая образ Брюсова-труженика (цветаевский образ «вола») и влияние Брюсова на Верховского (свою первую книгу при посредничестве Иванова он издает в 1908 г. в «Скорпионе»), отметим, что тщательность в отделке стихов, как и любовь к твердой форме сонета у Верховского если не полностью от Иванова, то очень ему близка. И поэт сохраняет ее на протяжении всей жизни, включая цикл военных сонетов в сборник «Будет так».

Другой источник поэтики Верховского, в том числе в цитируемом стихотворении «Другу», — русская поэзия пушкинской поры. Целый ряд исследователей справедливо относит поэта к неоклассикам начала XX в. Для них, с одной стороны, поэтика «золотого века» русской литературы обладала «наиболее совершенными орудиями для выражения в стихе современности», а с другой стороны, «интерес к классическому стиху связывался с интересом к формам быта и сознания тех эпох, когда происходило формирование этого стиха» [11, с. 60][6]. А.В. Лавров, комментируя стихотворение «Другу», приводит в качестве поэтического ориентира для поэта пушкинский «Арион», эту версию развивают пермские исследователи Т.Н. Фоминых и С.А. Звонова [13]. Аналогия поддерживается не только личными пристрастиями Верховского, но и историко-литературным контекстом эпохи. В годы революции и Гражданской войны образ Пушкина играл роль культурного ориентира (например, у А. Блока, «Пушкинскому

6 Также о неоклассицизме у Верховского см.: [3, с. 199; 10, с. 259; 12, с. 4–5].

дому», 1921: «Дай нам руку в непогоду, Помоги в немой борьбе!» [2, с. 96]), «изнутри» продолжалась начатая в Серебряном веке сакрализация «солнца русской поэзии». Но в то же время и «сверху» начались процессы «огосударствления» образа «товарища» Пушкина, т. е. неоклассицизм получил государственную поддержку[7]. Однако, рассматривая образы ладьи, непогоды, волн, в стихотворении «Другу» наряду с «Арионом» Пушкина в качестве ближайшего контекста можно назвать и философскую лирику Ф. Тютчева, вновь открытого для читателя русскими символистами. Не без влияния Тютчева образы пловца, челна, морского плавания становятся устойчивыми в поэзии Вяч. Иванова, в частности, в период книги «Кормчие звезды» (1901–1903), особенно в цикле «Thalassia». Так, например, в стихотворении «В челне по морю»:

Помнишь, как над бездной моря
В легкопарусном челне
Мы носились, с ветром споря,
По ликующей волне? [14, с. 593]

В 1919 г., когда выходит в свет стихотворение «Другу», Иванов живет в Москве (это период цикла «Зимние сонеты»), Верховский — в колчаковской Перми. Образы, в мирное время осмысляемые как мистико-психологические и именно в этом ключе конкретно-личные, в годы Гражданской войны выступают в историческом контексте: это одинокий пловец, одинокая ладья в море исторической катастрофы (метафора как отдельной жизни человека, так и целой страны). Для поэзии Иванова этот образ-символ актуален еще в 1905 г. В цикле «Година гнева» он разворачивается в мифопоэтический сюжет огненного крещения, через которое проходит Россия-феникс, ведомая небесными кормчими. Но в «годину гнева», по Иванову, как пишет М.В. Михайлова, не столько разрешаются «политические и экономические напряжения, сколько испытывается человеческое сердце. Для зрелого духа все, в том числе и социальные катастрофы, открывается как путь a realibus ad realiora» [19, с. 218]. В 1920 г. с разницей в один год со стихотворением «Другу» Верховский пишет в послании Иванову: «Многое в нашей судьбине

7 Об этапах формирования мифа о Пушкине см.: [4, с. 144–177; 26, с. 3–4] и др.

в годину великого гнева (курсив наш. — *Л.М.*) / Падает также на часть бодростью мышц одолеть» [23, с. 225]. То есть к 1940-м гг., новой «године гнева», когда Верховский пишет «Набережную Рабочей Молодежи», ландшафт Свердловска, к которому он обращается, сами образы реки, волны, биения о берег, уже имеют для него свою творческую историю, а потому становятся обращенными вспять, обретая символическое значение.

Однако в «Набережной» важен и уральский компонент. Показательно, что дух советских бойцов у Верховского «отлит *в огне* прочнее чугуна» (курсив наш. — *Л.М.*). Если чугун как материал (например, решеток садов и набережных) — образ еще пушкинский, то *литье* чугуна, т. е. сам процесс, — это мотив уже специфически уральский. Хотя здесь можно вспомнить и ахматовские строки 1941 г.: «И та, что сегодня прощается с милым, — / Пусть боль свою в силу она переплавит…» [1, с. 8] (творчеством Ахматовой Верховский-филолог занимался в Перми), и все мотивы плавления-переплавки в русской поэзии вообще и у Иванова, в частности [например, стихотворение «Зодчий» («Эрос», 1907)]. Но для Урала это мотив особенно важный, наделенный своим мифологическим значением. Мифопоэтическая роль домны и мартена, в частности, освещена в статье Ю.С. Подлубновой «Домна и мартен в уральской поэзии 1920–1930-х гг.». Исследовательница приводит большое количество художественных источников, с которыми, вероятно, был знаком Верховский в уральский период. Так, например, в стихотворении А. Жарова — такие строки: «Кран упрямо форму подает. / Из ковшей металлом лава брызнет. / Это значит, // Что ведет завод / Переплавку нашей жизни» (цит. по: [21, с. 297]). Как пишет Подлубнова, скорее всего, Жаров использовал клише эпохи [21, с. 297], но само по себе оно показательно: плавление напрямую связывается с преображением человека и общества, причем именно в общем, коллективном усилии. Не нашел ли на Урале и в уральской поэзии ученик Вяч. Иванова живительную силу, преобразующую человека, близкого здесь огню и земным недрам, сильнее и вернее, чем любая советская агитация?

То, что самому Верховскому любая пропаганда была чужда, говорит начало его рецензии на поэму «Младенчество» Иванова («Свободная Пермь», 1919 г.): «…Вдруг, как весть издалека, новая книга — не “скифская” и не агитационная, а просто книга. Мы жадно впиваем ее, как свидетельство о том, что нить, органическая нить внутренней, духовной жизни еще

не порвана, что где-то глубоко-глубоко можно еще ощутить какую-то связь того, что во вне распалось и разложилось под напором диких стихийных разнузданных сил» [6, с. 3]. Такая «органическая нить» в «Набережной Рабочей Молодежи» — это тема памяти, возникающая в конце, воплощенная в образе воды спокойной в противовес волне, бьющей о берег:

С тобой я верной памятью всегда
Сердечною — мгновенной, многострунной...
Миг — ясная широкая вода,
Ограды над водой узор чугунный.

От конкретно-визуального образа решетки над водой Верховский переходит к Ленинграду и его бойцам, от них — к «многострунной памяти», от памяти, реализуя композицию круга-кольца, — снова к чугунному узору, эту живую память окаймляющему. Память (личная, историческая, культурная), вечный возврат и круговое развитие — идеи, лейтмотивные для Серебряного века в целом. Параллель с Ивановым можно считать симптоматичной и непрямой, но совпадение удивительно: можно вспомнить, например, «Aqua virgo» («Римские сонеты», 1962), стихотворение, посвященное фонтану Trevi. Реализация идеи возврата подразумевает наличие исходной точки; часто это конкретный локальный образ, связанный с событиями биографии автора. Этот образ и наделяется символическим значением, раскрываясь далее в пространство культурной памяти силой, говоря словами Иванова, «энергии соборной» «и в таинственном смысле священственной», так как художник — «жрец Мнемосины и Муз» (статья «Древний ужас») [15, т. 1, с. 93]. Для Иванова таким местом, «Музеем Памяти» [25] является Рим, а в «Aqua virgo» — это фонтан Треви, вода забвения, вода памяти [24, с. 103]. Вспомним также одно из ключевых ивановских стихотворений, связанных с темой мировой памяти, — «Дриады». Прислушивающийся к дриадам постигает «наитье сумрачной отрады» [14, с. 746]. В первом четверостишии «Набережной...» — едва ли не прямая цитата: «Задумчивы в печальном торжестве / И в сумрачной, но радостной отраде». Для Верховского таким исходным локусом в «Набережной...» становится пространство Петербурга, с ним он своей *«многострунной»* памятью, какой только и может быть память поэта. Сам расхожий образ-метафора струн связан,

конечно, с Мнемозиной и музами, через него реализуется особый концепт памяти, дарующей знание истоков, и возможность это знание претворять в поэзию. Античная символика в 1940-е гг. уже не была актуальна, но ассоциативные слои стихотворения Верховского ведут именно к ней, тем самым как бы тайно, исподволь напоминая о его собственных, личных истоках, о его учителе. Возникает если не противоречие, то столкновение двух разных с поэтической точки зрения пространств, разных плоскостей. Одно, внешнее, принадлежит военному времени. Другое, внутреннее, но связанное с первым, находится в поле символическом и обращено в мифопоэтику как «петербургского», так и «уральского» текста.

Но именно эта тема, тема «многострунной памяти», связующая несколько пространств, и уходит в подтекст стихотворения, едва реализовавшись: на это есть и внутренние, и внешние цензурные ограничения военного времени, определенный канон, которому должен следовать советский писатель[8]. Поэтому главный акцент здесь поставим на многоточии во второй строке последней строфы. Именно в этом месте, предположим, невысказанное последнее послание, предназначенное если не конкретно Иванову, одному из главных адресатов стихотворных посланий Верховского (переписка между поэтами невозможна в силу политических обстоятельств), то Петербургу как сосредоточению духовных, культурных сил России на рубеже веков. Так создается единое символическое пространство Свердловска–Ленинграда–Петербурга, в котором через актуальную для времени образность проступают черты, военному времени не принадлежащие.

В.В. Калмыкова в статье «“Тихая судьба” Ю.Н. Верховского» замечает, что именно в 1940-е гг. в эвакуации в публикациях поэта исчезает двойная датировка по старому и новому стилю. «Поэт из межеумочья, зыбкого существования между двумя историями возвращается в одно время — в свое время. Порой такие мелочи, как дата, кричат громче бурь» [8, с. 767]. По предположению исследовательницы, именно Великая Отечественная война примиряет неоклассициста, старого профессора, ученика А.Н. Веселовского — Верховского с советской властью. Книга «Будет так» (сознательно или бессознательно) стала результатом этого примирения: так соединяются в ней разные эпохи, разные временные пласты, а прежние символы высту-

8 Подробнее о литературном каноне в 1940-е гг.: [17].

пают в новом качестве, разомкнутые и в пространство «многострунной» памяти, и в современность. При этом, возможно ввиду «примирительного» характера книги, именно актуальная образность играет в «Будет так» книгообразующую роль. Часто это рождает окказиональные случаи приложения классического метра к описанию реалий войны (например, стихотворение «Всходит ли ярко луна на безоблачном небе, — я мыслю...»). Лирический герой Верховского чувствует «фронта дыханье своим» [5, с. 15], ощущает себя «на своем посту, в ряду своем», в том числе вставая на защиту исторической и культурной памяти народа. Для Иванова такая корреляция невозможна. Живя в Риме в непосредственной близости военных действий, он собирает «Римский дневник 1944 года» (1944). В нем, как пишет А.Б. Шишкин, «события календарного года, столь драматического для судеб мира и любимого поэтом города (оккупированного нацистами и затем освобожденного союзниками), соотносились с вечным временем литургического, событиями христианской истории и собственными итогами долгой жизни» [28, с. 173]. Итоговый лирический цикл Иванова также связан с темой памяти/забвения, в том числе культурной мировой памятью. Но если у Верховского через тему культурной памяти осмысляются и включаются в нее исторические события, итогом которых он видит грядущую победу в войне, то у Иванова, наоборот, события частной личной духовной жизни соотносятся с надвременным и вечным, а военные события лишь задают им фон, хотя и драматический. То есть для Верховского все душевные силы сосредоточены на общем, коллективном приближении победы. В сборнике «Будет так», как пишет В.В. Калмыкова, «дан строй речи человека, всей русской культурой подготовленного к борьбе с фашизмом» [8, с. 767]. Для Иванова же любая война разрушительна, будь то несущий ее «готский стан» или войска союзников («Вечный город! Снова танки, / Хоть и дружеские ныне» [15, т. 1, с. 616]). Итоги чаяний двух поэтов различны. Победа, по Верховскому, должна преобразить мир:

Свет белый просияет чистотой,
И станет жизнь великой и простой [5, с. 25].

По Иванову, война испытывает душу человека, как бы «улегчает» ее:

А все ж, чем жизнь вещественней долит,
Тем легче, взвившись жаворонком, бремя
Душе стряхнуть [15, т. 1, с. 616].

Книга «Будет так» была написана на волне всеобщего патриотического подъема. Стихотворения, вошедшие в нее, отмечены, пожалуй, наибольшей в корпусе всех произведений Верховского концентрацией как образов, связанных с современными автору историческими событиями, так и лексикой советской печати. Неизвестно, насколько искренен был поэт в своей книге, вероятно, ее пафос неподделен. Но тем и ярче на фоне вдохновенной прокламации проступают глубинные смыслы образов и символических мотивов, берущие начало в Серебряном веке и облеченные в новую форму патетики соцреализма. Ввиду прочного символистского фундамента книги эти смыслы образуют непрямое продолжение диалога если не с Ивановым, то с эпохой, с внутренним собеседником. Примечательно, что об этой книге, вышедшей в Свердловске тиражом в пять тысяч экземпляров, Верховский, «последний "символист"», как называет его в мемуарах Б.С. Рябинин [22, с. 97], на протяжении всей своей дальнейшей жизни в печати не упоминал. В автобиографии 1944 г., т. е. через год после выпуска, он посвятил ей меньше одной строки.

Список литературы

1 *Ахматова А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1999. Т. 2, кн. 1: Стихотворения. 1941–1959. 640 с.
2 *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1999. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917–1921). 568 с.
3 *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. 640 с.
4 *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 1999. 632 с.
5 *Верховский Ю.* Будет так. Свердловск: ОГИЗ Свердлгиз, 1943. 32 с.
6 *Верховский Ю.Н.* Воспоминания младенчества // Свободная Пермь. 1919. 23 февраля.
7 *Верховский Ю.Н.* Другу // Свободная Пермь. 1919. 16 марта.
8 *Верховский Ю.Н.* Струны: собрание сочинений. М.: Водолей, 2008. 928 с.
9 Вячеслав Иванов. Из неопубликованных стихов: дружеские послания. Из неопубликованных переводов. Dubia / публ. Д.В. Иванова и А.Б. Шишкина // Europa

Orientalis. Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов — новые материалы. 2001. С. 25–48.

10 *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях: Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.

11 *Гельперин Ю.М.* К вопросу о «неоклассицизме» в русской поэзии начала XX века // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту: Тартуский ун-т, 1971. С. 60.

12 *Звонова С.А.* Творчество Ю. Н. Верховского в историко-культурном контексте первой трети XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2006. 23 с.

13 *Звонова С.А., Фоминых Т.Н.* Ю.Н. Верховский в газете «Свободная Пермь» // Филолог. 2005. № 7. С. 63–72.

14 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1. 872 с.

15 К истории дружеских посланий Вяч. Иванова и Ю. Верховского. URL: https://lucas-v-leyden.livejournal.com/97706.html (дата обращения: 01.12.2018).

16 *Кардаш Е.В.* Арион // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А — Д. СПб.: Нестор–История, 2009. С. 80–85.

17 *Клочкова Ю.В.* Литературный образ Свердловска в произведениях военных лет // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала, Изд-во АМБ, 2006. С. 128–135.

18 *Лавров А.В.* Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции 9 — 11 сентября 2002 г. Томск; М.: Водолей, 2003. С. 194–204.

19 *Михайлова М.В.* УГОЛЬ и АЛМАЗ. К антропологии русского символизма // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб.: РХГА, 2016. Вып. 2. С. 215–228.

20 Переписка Вяч. Иванова с Ф.А. Степуном / подгот. текста А. Шишкина, коммент. К. Хуфена и А. Шишкина // Символ. 2008. № 53–54. С. 404–420.

21 *Подлубнова Ю.С.* Домна и мартен в уральской поэзии 1920–1930-х гг. // Стих. Проза. Поэтика. Сб. ст. в честь 60-летия Ю.Б. Орлицкого. СПб.: Свое издательство, 2012. С. 292–298.

22 *Рябинин Б.С.* Ушедшее — живущее: книга воспоминаний. М.: Сов. писатель, 1985. 430 с.

23 Стихотворения Юрия Верховского из Римского архива Вячеслава Иванова. Публикация А.Б. Шишкина // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М.: Водолей, 2003. С. 220–226.

24 *Тахо-Годи Е., Шишкин А.* Примечания к «Римским сонетам» // *Иванов В.* Ave Roma. Римские сонеты. СПб.: Каламос, 2011. С. 92–105.

25 *Титаренко С.Д.* Идея Рима как Музея Памяти в раннем творчестве Вячеслава Иванова и миф о вечном возвращении. URL: http://www.v-ivanov.it/wp-content/

uploads/2013/04/titarenko_ideya_rima_kak_muzeya_pamyati_v_tv_ivanova_2012.pdf (дата обращения: 12.12.2018).
26 *Шеметова Т.Г.* Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 47 с.
27 *Шишкин А.Б.* Вяч. Иванов и сонет Серебряного века // Europa Orientalis. 1999. XVIII. 2. С. 221–270.
28 *Шишкин А.Б.* «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М.: Водолей, 2003. С. 159–178.

References

1 Akhmatova A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.] Moscow, Ellis Lak Publ., 1999. Vol. 2, book 1: Stikhotvoreniia. 1941–1959. 640 p. (In Russ.)
2 Blok A.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1999. Vol. 5: Stikhotvoreniia i poemy (1917–1921). 568 p. (In Russ.)
3 Bogomolov N.A. *Russkaia literatura pervoi treti XX veka. Portrety. Problemy. Razyskaniia* [Russian literature of the first third of the 20th century]. Tomsk, Vodolei Publ., 1999. 640 p. (In Russ.)
4 Bocharov S.G. *Siuzhety russkoi literatury* [Plots in Russian literature]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 1999. 632 p. (In Russ.)
5 Verkhovskii Iu. *Budet tak* [Let it be so]. Sverdlovsk, OGIZ Sverdlgiz Publ., 1943. 32 p. (In Russ.)
6 Verkhovskii Iu.N. Vospominaniia mladenchestva [Childhood memories]. *Svobodnaia Perm'*. 1919. 23 February. (In Russ.)
7 Verkhovskii Iu.N. Drugu [To a friend]. *Svobodnaia Perm'*. 1919. 16 March. (In Russ.)
8 Verkhovskii Iu.N. *Struny: sobranie sochinenii* [Strings: collected works]. Moscow, Vodolei Publ., 2008. 928 p. (In Russ.)
9 Viacheslav Ivanov. Iz neopublikovannykh stikhov: druzheskie poslaniia. Iz neopublikovannykh perevodov. Dubia [Unpublished poems: friendship epistles. Unpublished translations. Dubia], publ. D.V. Ivanova and A.B. Shishkina. *Europa Orientalis. Russko-ital'ianskii arkhiv III. Viacheslav Ivanov — novye materialy* [Russian-Italian archive. Vyacheslav Ivanov — new materials], 2001, pp. 25–48. (In Russ.)
10 Gasparov M.L. *Russkie stikhi 1890-kh–1925-go godov v kommentariiakh: Uchebnoe posobie dlia vuzov* [Russian poems of the 1890s–1925s with comments: textbook for universities]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1993. 272 p. (In Russ.)
11 Gel'perin Iu.M. K voprosu o "neoklassitsizme" v russkoi poezii nachala XX veka [The question of neoclassicism in Russian poetry of the early 20th century]. *Materialy XXVI*

nauchnoi studencheskoi konferentsii [The 26th student conference proceedings]. Tartu, Tartuskii un-t Publ., 1971, pp. 60. (In Russ.)

12 Zvonova S.A. *Tvorchestvo Iu.N. Verkhovskogo v istoriko-kul'turnom kontekste pervoi treti XX veka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The work of Yury Verkhovsky in historical and cultural context of the first third of the 20th century: PhD thesis, summary]. Perm', 2006. 23 p. (In Russ.)

13 Zvonova S.A., Fominykh T.N. Iu.N. Verkhovskii v gazete "Svobodnaia Perm'" [Verkhovsky in the pages of the newspaper *Svobodnaya Perm*]. *Filolog*, 2005, no 7, pp. 63–72. (In Russ.)

14 Ivanov Viach.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.] Briussel', Foyer Oriental Chrétien Publ., 1971–1987. (In Russ.)

15 *K istorii druzheskikh poslanii Viach. Ivanova i Iu. Verkhovskogo* [On the history of friendship epistles by Vyacheslav Ivanov and Yury Verkhovsky]. Available at: https://lucas-v-leyden.livejournal.com/97706.html (Accessed 01 December 2018). (In Russ.)

16 Kardash E.V. Arion [Arion]. *Pushkinskaia entsiklopediia: Proizvedeniia* [Pushkin Encyclopedia: works]. St. Petersburg, Nestor–Istoriia Publ., 2009. Issue 1: A — D, pp. 80–85. (In Russ.)

17 Klochkova Iu.V. Literaturnyi obraz Sverdlovska v proizvedeniiakh voennykh let [Literary image of Sverdlovsk in the works of the war years]. *Literatura Urala: istoriia i sovremennost': cb. st.* [Ural literature: history and modernity. Collection of articles]. Ekaterinburg, UrO RAN; Ob"edinennyi muzei pisatelei Urala, Izd-vo AMB Publ., 2006, pp. 128–135. (In Russ.)

18 Lavrov A.V. Druzheskie poslaniia Viacheslava Ivanova i Iuriia Verkhovskogo [Friendship epistles by Vyacheslav Ivanov and Yury Verkhovsky]. *Viacheslav Ivanov — Peterburg — mirovaia kul'tura. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 9–11 sentiabria 2002 g.* [Vyacheslav Ivanov — Petersburg — world culture: Proceedings of the International Academic Conference 9–11 September 2002]. Tomsk, Moscow, Vodolei Publ., 2003, pp. 194–204. (In Russ.)

19 Mikhailova M.V. UGOL' i ALMAZ. K antropologii russkogo simvolizma [The coal and the diamond. The question of the anthropology of Russian symbolism]. *Viacheslav Ivanov. Issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Research and materials]. St. Petersburg, RKhGA Publ., 2016, issue 2, pp. 215–228. (In Russ.)

20 Perepiska Viach. Ivanova s F.A. Stepunom [Vyacheslav Ivanov's correspondence with Fedor Stepun], ed. A. Shishkina, K. Khufen. *Simvol*, 2008, no 53–54, pp. 404–420. (In Russ.)

21 Podlubnova Iu.S. Domna i marten v ural'skoi poezii 1920–1930-kh gg. [Blast furnace and open-hearth furnace in the Ural poetry of 1920–1930s]. Stikh. Proza. Poetika. Sb. st. v chest' 60-letiia Iu.B. Orlitskogo [Verse. Prose. Poetics. Collection of articles in honor of the 60th anniversary of Yury Orlitsky]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2012, pp. 292–298. (In Russ.)

22 Riabinin B.S. *Ushedshee — zhivushchee: kniga vospominanii* [The bygone and the living: memory book]. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1985. 430 p. (In Russ.)

23 Stikhotvoreniia Iuriia Verkhovskogo iz Rimskogo arkhiva Viacheslava Ivanova. Publikatsiia A.B. Shishkina [Yury Verkhovsky's poems from the Roman archive of Vyacheslav Ivanov]. *Viacheslav Ivanov — Peterburg — mirovaia kul'tura. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 9–11 sentiabria 2002 g.* [Vyacheslav Ivanov — Petersburg — world culture: Proceedings of the International Academic Conference 9–11 September 2002]. Tomsk, Moscow, Vodolei Publ., 2003, pp. 220–226. (In Russ.)

24 Takho-Godi E., Shishkin A. Primechaniia k "Rimskim sonetam" [Comments to *Roman sonnets*]. *Ivanov V. Ave Roma. Rimskie sonety* [Roman sonnets]. St. Petersburg, Kalamos Publ., 2011, pp. 92–105. (In Russ.)

25 Titarenko S.D. *Ideia Rima kak Muzeia Pamiati v rannem tvorchestve Viacheslava Ivanova i mif o vechnom vozvrashchenii* [The idea of Rome as a Museum of Memory in the early work of Vyacheslav Ivanov's and the myth of eternal return]. Available at: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2013/04/titarenko_ideya_rima_kak_muzeya_pamyati_v_tv_ivanova_2012.pdf (Accessed 12 December 2018). (In Russ.)

26 Shemetova T.G. *Biograficheskii mif o Pushkine v russkoi literature sovetskogo i postsovetskogo periodov: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [Biographical myth of Pushkin in Russian literature of the Soviet and post-Soviet periods: PhD thesis, summary]. Moscow, 2011. 47 p. (In Russ.)

27 Shishkin A.B. Viach. Ivanov i sonet Serebrianogo veka [Vyacheslav Ivanov and the Silver Age sonnet]. *Europa Orientalis*, 1999, XVIII, 2, pp. 221–270. (In Russ.)

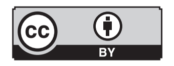
28 Shishkin A.B. "Rossiia" i "Vselenskaia tserkov'" v formule Vl. Solov'eva i Viach. Ivanova ["Russia" and "Universal Church" in the formula by Vladimir Solovyov and Vyacheslav Ivanov]. *Viacheslav Ivanov — Peterburg — mirovaia kul'tura. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 9–11 sentiabria 2002 g.* [Vyacheslav Ivanov — Petersburg — world culture: Proceedings of the International Academic Conference 9–11 September 2002]. Tomsk, Moscow, Vodolei Publ., 2003, pp. 159–178. (In Russ.)

УДК 821.512.154
ББК 83.3(5Кир)6 +
83.3(2Рос=Рус)6

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

© 2019 г. А.Ф. Кофман
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311

Аннотация: В творчестве Айтматова действительность отражена в трех измерениях. Одно — современная или недавняя история: это стихия преобразования, изменчивости и непрочности. Другое — герои: при всей их индивидуальности в них просвечивает базовое архетипическое человеческое начало, распределенное по полюсам добра и зла. Наиболее значим третий уровень отражения действительности, который придает внутреннее единство разнообразным произведениям Айтматова: это нечто неизменное, надличностное, сложенное из неподвластных историческому времени мифологем и архетипов, т. е. национальная картина мира. Важнейшую роль в ней играет образ пространства, представленный в модели разомкнутого пространства. Художественное пространство Айтматова имеет две мифологические характеристики: первозданность и беспредельность. Особенность вертикального устройства этого пространства (соотношение небесного и земного начала) состоит в том, что киргизский писатель воспринимает небо и землю как органичное всеединство. Картина мира Айтматова глубоко проникнута духом анимизма, поэтому широкое распространение в его прозе получают мифологические мотивы метемпсихоза и зооморфизма. Непреложной ценностью для писателя и его героев является отдаленное прошлое, которое выступает в двойной функции: как важнейшее средство национальной самоидентификации и как этическое мерило.
Ключевые слова: Айтматов, разомкнутое пространство, первозданность, беспредельность, время историческое, время мифологическое, прошлое, пение.
Информация об авторе: Андрей Федорович Кофман — доктор филологических наук, заведующий отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, зам. директора ИМЛИ РАН по научной работе, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-3799-9343
E-mail: andrey.kofman@gmail.com
Для цитирования: *Кофман А.Ф.* Художественный мир Чингиза Айтматова // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 292–311. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311



CHINGIZ AITMATOV'S FICTIONAL WORLD

© 2019. A.F. Kofman
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 19, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: In Aitmatov's works, there are three dimensions of reality. The first one is that of the modern or recent history that conveys the element of transformation, changeability, and fragility. The second one relates to the characters: for all their individuality, there is a basic archetypical human principle polarized between the good and the evil, that shines through all of them. The most significant level is the third one that gives sense of inner unity to Aitmatov's diverse works: this is something unchanging, transpersonal, combined of mythology and archetypes that are not subject to historical change — e.g. the national worldview model. Space represented as an open and positively charged space plays the major role in this model. The fictional space in Aitmatov's works has two distinct mythological features: it is primordial and infinite. The peculiarity of this vertical (heaven/earth) spatial structure is in that the Kyrgyz writer perceives heaven and earth in terms of organic unity. His worldview is complete, there is no opposition or hierarchy within it that distinguishes it from the mythological world pattern: the latter, as a rule, was organized according to the hierarchical principle, e.g. the underworld, earth, and heaven. Aitmatov's worldview is imbued with the spirit of animism; he widely uses mythological motifs of metempsychosis and zoomorphism in his fiction. Distant past has indispensable value for the author and his characters: it acts in a dual function, as the most important means of national self-identification and as an ethical measure. The life of Aitmatov's positive characters falls into two dimensions of time — historical and mythological, However these two dimensions do not oppose each other, they are easily and organically combined within the artistic fabric of the text as well as in the consciousness and life of the characters themselves.

Keywords: Aitmatov, open space, primordial, boundless, historical time, mythological time, past, singing.

Information about the author: Andrey F. Kofman, DSc in Philology, Deputy Director, Head of the Department of Modern European and American Literatures, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-3799-9343
E-mail: andrey.kofman@gmail.com

For citation: Kofman A.F. Chingiz Aytmatov's Fictional World. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 292–311. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-292-311

Творчество Чингиза Айтматова чрезвычайно разнообразно и в жанровом отношении (рассказы, повести, романы, пьесы от произведений исторических и бытописательских до притчи и научной фантастики), и в стилистике (от подчас тягостного натурализма до высокого поэтического стиля), и в тематическом плане (перечисление тем будет долгим, так что лучше избежать его), да и действие их происходит вовсе не всегда в его родной Киргизии. Вместе с тем любой относительно опытный читатель, прочтя одно за другим ряд его написанных в разные годы произведений, ощутит, пусть на интуитивном уровне, их внутреннее сродство, какую-то глубинную общность. В чем же она состоит? Как было сказано, все-таки не в тематике, и не в стиле, и не в прочих «внешних» атрибутах. Так где же коренится эта общность? Попробуем разобраться в этом.

Но прежде — несколько слов о специфике отражения действительности в творчестве писателя. Она воплощается как бы в трех измерениях, которые накладываются друг на друга, сополагаясь параллельно. Одно измерение — современная или недавняя история: это стихия преобразования, изменчивости и непрочности. Воссоздавая исторические коллизии советской истории, Айтматов с немалой для своего времени смелостью поставил ряд злободневных вопросов, касавшихся коллективизации, раскулачивания, судьбы военнопленных, сталинских репрессий, партийной бюрократии, о чем в 1960–1970-е гг. разговор не приветствовался. Но все же приходится констатировать, что это — самый малозначимый слой действительности. И особенно заметна его эфемерность из сегодняшнего дня, когда многие из упомянутых вопросов утратили свою критическую остроту и злободневность. Попробуем представить, что в произведениях Айтматова

было бы только это и ничего другого: да разве сохранилась бы о нем память как о художнике слова? По-видимому, сам писатель осознал неосновательность внешней истории, что нашло свое образное воплощение в выделенном курсивом рефрене из романа «И дольше века длится день»: *«Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток»* [1, т. 2, с. 309]. Куда конкретно и с какой целью движутся поезда, не дано знать; суть образа — безостановочное, лихорадочное и в общем-то бессмысленное движение.

Другой слой отраженной в слове реальности — главные герои произведений Айтматова. Их личные судьбы различны, прихотливы и в целом также подчинены принципу безостановочного движения. И все же этот уровень действительности оказывается куда более основательным, нежели предыдущий, ибо в каждом крупном персонаже, сколь бы индивидуален он ни был и как бы ни повернулась его судьба, просвечивает базовое архетипическое человеческое начало.

Обращает на себя внимание один любопытный момент: персонажи Айтматова весьма отчетливо делятся на положительных и отрицательных, причем последние нередко пишутся черными красками, без полутонов и оттенков. Таковы, например, дезертир Исмаил («Лицом к лицу»), тракторист Абакир («Верблюжий глаз»), тетка девочки Алтынай и краснорожий, которому девочка была насильно отдана в жены («Первый учитель»), Орозкул из повести «Белый пароход» и целая галерея отталкивающих персонажей романа «Плаха» (Обер, Гришан, Базарбай и др.). В сущности, все они схожи меж собой, людей такого типа исчерпывающе характеризует старик Момун, размышляя об Орозкуле: «И почему только люди становятся такими? — сокрушался Момун. — Ты ему добро — он тебе зло. И не застыдится, не одумается. Вроде бы так и должно быть. Всегда правым себя считает. Только бы ему было хорошо. <...> И никуда ты от такого не денешься. Везде он ждет тебя, сыщет тебя. И чтобы жилось ему вольготно, душу из тебя вытрясет. И прав останется. Да, нет таким переводу...» [1, т. 2, с. 51]. Чем объяснить такое резкое разделение персонажей? Запоздалый кивок литературе романтизма с его возвышенными героями и законченными злодеями? Вовсе нет. Как представляется, писатель намеренно жестко распределяет персонажей по полюсам добра и зла, чтобы выявить и подчеркнуть некую праоснову того или иного представителя рода человеческого. Такой подход, в сущности, соотносится с мифологическим и фольклорным распределением ролей.

Что же касается положительных персонажей, то при всех их различиях у них тоже есть общие, скажем так, родовые, архетипические черты. Это вовсе не идеальные персонажи, они могут быть неправы, могут совершить грехопадение, как шофер Ильяс из повести «Тополек мой в красной косынке», но чем они принципиально отличаются от своих антагонистов, так это тем, что способны осознать свою неправоту и раскаяться; и при этом они о других заботятся больше, чем о себе. Сам Айтматов в предисловии к роману «И дольше века длится день» их главное качество определил словосочетанием «человек трудолюбивой души» и говорил, что таких людей «будто соединяет некое братство» [1, т. 2, с. 196–197]. И все же не только этим определяется их принадлежность полюсу добра. Главное, что определяет их высокое человеческое качество, — это их полная слиянность со «своим» миром, своим пространством, сознательное или интуитивное приятие его особенностей, ощущение нерасторжимой связи со своей землей.

И здесь мы вплотную приблизились к третьему уровню отражения действительности в творчестве Айтматова. Эта сфера реальности — нечто неизменное, надличностное, восходящее к первоначальному времени, сложенное из неподвластных историческому времени мифологем и архетипов, все то, что формирует самосознание народа. То, что называется imago mundi, т. е. образом или картиной мира. Эта сфера действительности обретает исключительно важное значение в творчестве Айтматова; более того, нельзя не почувствовать, что при воссоздании образа мира, проникнутого мифами, легендами и токами первородных природных сил, голос Айтматова обретает особую звучность, писатель разворачивается во всю ширь своего художественного таланта. Именно эта сфера, как представляется, составляет фундамент творчества Айтматова, именно здесь коренится его внутренняя целостность. Поэтому имеет смысл сосредоточиться на созданной в прозе Айтматова общей картине мира, обрисовав, по необходимости кратко, ее, скажем так, важнейшие «несущие конструкции».

Важнейшую роль в этой картине мире играет образ пространства. Продолжим цитату рефрена из романа «И дольше века длится день»:

> *Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток.*
>
> А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства — Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей... [1, т. 2, с. 309].

Рефрен, как видно, организован по принципу художественной антитезы: пребывающему в безостановочном движении историческому и механистическому (не случаен образ поезда) времени противопоставлено неподвижное, вневременное пространство. В этой антитезе, можно сказать, выражен базовый конфликт творчества Айтматова: противоборство преходящего и нетленного. Некоторые грани этого конфликта будут раскрыты ниже, пока же обратимся к более детальному анализу художественного образа пространства.

В какой художественной модели оно представлено у Айтматова?

В творчестве киргизского писателя абсолютно доминирует модель разомкнутого пространства в ее позитивной интерпретации, воплощенная чаще всего в образах степи, но также гор, озера, моря («Пегий пес, бегущий краем моря»). Главная характеристика этой пространственной модели — отсутствие маркированного образа границы; если он и присутствует, то в качестве открытой границы, которую герой может непринужденно пересекать. Поэтому модель открытого пространства ассоциирована прежде всего со свободой. А свобода подразумевает возможность перемещения в пространстве — вот почему сюжет путешествия становится, хотя и не обязательно, принадлежностью именно модели открытого пространства.

Модель замкнутого пространства в прозе Айтматова возникает считанные разы, причем неизменно в негативной интерпретации, и почти всегда она представлена как нечто далекое, чуждое, почти потустороннее. Характерны впечатления старика Момуна о посещении своей дочери, поселившейся в городе: «Живет в большом доме, но в маленькой комнатке, до того маленькой, что повернуться негде. А во дворе никто никого не знает, как на базаре. И все так живут — войдут к себе и сразу двери на замок. Взаперти постоянно сидят, как в тюрьме» [1, т. 2, с. 28]. В этой связи важно отметить, что жилище героев Айтматова, существующих в открытом пространстве, никогда не представлено в модели замкнутого пространства в соответствии с поговоркой «Мой дом — моя крепость». В таком жилище

двери не имеют замков, эти дома открыты для входа и выхода, они непосредственно сообщаются с пространством.

Как чему-то потустороннему, вроде рая, панегирик городу поет Орозкул, один из самых отталкивающих персонажей («Вот там в городе жизнь так жизнь!» [1, т. 2, с. 51]). А у подавляющего большинства героев Айтматова город даже не присутствует в сознании. Но модель замкнутого пространства возникнет в реальной действительности, причем в самом угрожающем качестве, в финале романа «И дольше века длится день», когда похоронная процессия упрется в колючую проволоку, преградившую путь к древнему кладбищу, и будет не в силах преодолеть эту «границу на замке».

Что же касается модели пограничного пространства, то в прозе Айтматова она вообще не представлена. Сама по себе граница представляет особое художественное пространство, где соприкасаются «мое» и «чужое», «знакомое» и «непознанное»; где сталкиваются различные культуры, уклады, модели жизни, что чревато конфликтом, противоборством. Поэтому важнейшее свойство модели пограничного пространства можно определить как напряженность, конфликтность. Нередко оно воплощается вполне буквально — как силовое, военное противостояние. Действительно, многократно воссозданная в литературе ситуация войны, когда столкновение оппозиций «мое» и «чужое» обостряется до предела, сама по себе порождает пограничное пространство, каковым всегда является поле битвы или линия фронта. В этом пространстве максимально сближаются жизнь и смерть.

Природный мир, в котором обретаются герои Айтматова, отнюдь не всегда благостен к человеку, бывает, он подвергает человека суровейшим, иногда погибельным испытаниям (вспомним сюжет повести «Пегий пес...», когда трое из четырех героев обрекают себя на смерть в море). Но и в этих случаях тяготы не обусловлены столкновением «своего» и «чужого» или противоборством различных миров. В природном мире прозы Айтматова для его героев нет ничего «чужого», здесь все «свое», просто он поворачивается к человеку разными гранями.

Разомкнутое пространство, в котором обретаются герои Айтматова, имеет две мифологические характеристики, неоднократно акцентируемые писателем. Одна из них — первозданность или девственность: «Воздух был первозданной чистоты, другой такой девственный мир найти было трудно»; «Над безбрежно белыми, заснеженными сарозеками сколько хватало глаз

и слуха лежала белая первозданная тишина» [1, т. 2, с. 264, 342]. Эта характеристика, с одной стороны, подчеркивает исключительно природную сущность национального мира, с другой — отсылает ко временам первотворения и тем самым перечеркивает движение времени. Другая характеристика — бескрайность, отсутствие границ: «А горы стояли такие громадные и беспредельные»; «Где начало Иссык-Куля, где конец — не узнать» [1, т. 2, с. 26, 45]; «А под звездным небом далеко, беспредельно простерлись Сарозеки...»; «Вокруг вон сколько простора — безлюдная степь Сары-Озек от самого порога и до самого края света» [1, т. 2, с. 212, 219]; «...все еще не покидало его чувство удивления огромностью, неоглядностью морского простора. Сколько плывут — все конца-края не видно» [1, т. 2, с. 139].

Лишенное пределов и границ, пространство предлагает герою бессчетное множество дорог, иначе говоря, возможностей выбора судьбы. И потому дороги в этом пространстве часто не связывают конкретные географические точки, а идут в никуда. Эта свобода выбора влечет героя, пространство словно зовет и манит его: «Где вы сейчас, по каким дорогам шагаете? Много у вас теперь в степи новых дорог...» [1, т. 1, с. 123]; «И мы поехали. Просто так, по дороге. Неизвестно куда и зачем» [1, т. 1, с. 143]; «Не замедляя шага, я уходил все дальше и дальше. Мне было все равно, куда идти. Никого, ни единой души не было вокруг, и пути передо мной были открыты во все стороны. <...> Так я и шел. Ни тропы, ни дороги. Просто шел» [1, т. 1, с. 218–219].

Посмотрим теперь на вертикальное устройство этого пространства. Речь идет о том, как соотносятся в нем «верх» и «низ», небесное и земное начала — базовые категории картины мира. Здесь необходимо сделать короткое отступление.

В европейской и американской культуре сложились три основных варианта решения этой оппозиции — лишь очень кратко обозначим их. В античной и иудео-христианской традиции установилась оценочная трактовка дихотомии «верх / низ»: «верх» мыслится как позитивное начало, а «низ» приобретает негативное значение. С античных времен боги обитали на Олимпе, а в подземелье располагалась обитель мертвых. Божественная истина обреталась или изрекалась на возвышении — вспомним Моисея на горе Синай или Нагорную проповедь. Христианство еще сильнее противопоставило «верх» и «низ», спроецировав эту оппозицию на человека

(душа — тело), этику (поступки возвышенные и низменные), эрос (любовь духовная — плотская). Понятие «земное» в оппозиции к «небесному» содержит в себе ряд негативных значений, ассоциируясь с началом плотским, греховным, низменным, темным, инфернальным. «Небо» («верх») по традиции мыслится как сфера божественного, духовного, разумного, как источник истины, света, благодати. Можно сказать, что традиционная европейская аксиология «верха» и «низа» нормативна — и тем резче на ее фоне выступают отклонения, которые почти всегда полнятся особым смыслом.

В начале XX в. обозначился мощный противоток традиционной аксиологии «верха» и «низа», сложившийся под влиянием различных факторов, прежде всего в результате глубочайшего духовного кризиса, охватившего Западную Европу после Первой мировой войны, повлекшей за собой разочарование в ценностях западной цивилизации. В формировании этой тенденции значительную роль сыграли богоборческая философия Ницше, психоанализ Фрейда, культурология Шпенглера, пантеизм П. Тейара де Шардена и мистический теллуризм Г. Кейзерлинга.

Идеи и мотивы этих учений восприняла и синтезировала теллурическая проза (Дж. Конрад, Д. Лоуренс, К. Гамсун; особенно мощно она проявилась в латиноамериканской литературе). Художественный образ пространства в теллурической прозе выстраивается на базе как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх — низ». «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилизацией западноевропейского типа, христианством, рационализмом. В этой картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» — к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Все природные реалии обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто сокровенное, и в этом хоре самый громкий и притягательный — голос земли, а подземные глубины, которые в христианской ментальности воспринимались как инфернальные области, обретают значение сакральной зоны.

Третий вариант решения дихотомии «верх / низ» сложился в литературе авангардизма. Нельзя не заметить, сколь избыточны в авангардистской поэзии мотивы отрыва от земли, полета; и особенно обращает на себя внимание свойственное авангардистам крайне «фамильярное» обращение

с небесными светилами, с небом (особенно у Хлебникова и Маяковского). За этим «фамильярничанием», конечно, проглядывает полемическая заостренность против предшествующей поэтической традиции с ее веками воспитанным пиететом к небесному началу. В лоне авангардизма решительно снимается оппозиция «верха» и «низа» и связанная с ней оппозиция духа и тела, составлявшие самую основу европейской культуры на протяжении тысячелетий ее развития.

Посмотрим, как решена эта оппозиция в творчестве Айтматова. Из множества примеров выбран один, наиболее убедительный. Имеет смысл полностью привести довольно пространную цитату из повести «Верблюжий глаз»:

> Дождь кончился сразу, будто его рукой сняло. И тотчас же распахнулось небо, сияющее бездонной прозрачной бирюзой. Оно было словно продолжением той красоты и чистоты, которую являла собой раздольная степь, омытая весенним щедрым ливнем. Беспредельные анархайские просторы раздвинулись еще шире, стали еще привольнее. Через весь небосклон пролегла над Анархаем радуга. Она перекинулась из края в край света и застыла в вышине, вбирая в себя все нежные краски мира. Восхищенно глядел я вокруг. Синее, бесконечно синее, невесомое небо, трепетное многоцветье радуги и блеклая полынная степь! Земля быстро просыхала, а над ней в поднебесье кружил орел на неподвижно раскинутых, тугих крыльях. Казалось не сам он и не крылья его, а могучее дыхание земли, ее восходящие теплые токи вознесли орла в такую высь [1, т. 1, с. 230].

В этом природоописании (как и во многих других в прозе Айтматова) неоднократно возникают образы «верха» (неба) и «низа» (земли), но они никоим образом не противопоставлены друг другу, они слиты до неразделимости. Здесь прямо указано, что небо является **продолжением** земли; что небо **раздвигает** земное пространство, что птица не отрывается от земли (устойчивый литературный мотив), а именно земля **возносит** орла ввысь. Действительно, киргизский писатель в своем творчестве снимает оппозицию земного и небесного. Понятно, что такое решение базовой дихотомии не имеет никакого отношения к авангардистской традиции. Здесь нет ни намека на авангардное «запанибратское» отношение

к «верху». Айтматов воспринимает небо и землю как органичное всеединство, его картина мира целостна, в ней вовсе нет ни оппозиционности, ни иерархичности, чем, кстати, она отличается и от мифологической картины мира, которая, как правило, членилась по вертикали — миры подземные, земной и небесные, часто располагавшиеся по жестко иерархическому принципу.

В эту целостность гармонично интегрирован человек, ощущающий себя неотторжимой частью природного всеединства. Такое ощущение отчетливо выражено через призму сознания одного из героев повести «Пегий пес...», когда он плывет в каяке: «Здесь он чувствовал себя сродни Морю и Небу. Он понимал, что перед лицом бесконечности простора человек в лодке ничто. Но человек мыслит и тем восходит к величию Моря и Неба, и тем утверждает себя перед вечными стихиями, и тем он соизмерен глубине и высоте миров» [1, т. 2, с. 130–131]. Все положительные герои Айтматова — а это люди, проникнутые духом подлинности, выражающие авторскую картину мира, — все они глубоко соприродны, все они, как сказано о Данияре («Джамиля»), испытывают «огромную любовь — к жизни, к земле» [1, т. 1, с. 106] и все они обладают таинственной способностью «всем существом своим» ощущать, вбирать в себя степь [1, т. 1, с. 232], слышать голоса моря и волн [1, т. 2, с. 192], вести разговор с землей (этот мотив становится уже композиционным приемом в повести «Материнское поле»). Их восприятие мира, как и авторское, глубоко проникнуто духом анимизма. Примеров анимистической образности множество в каждом произведении Айтматова, поэтому нет смысла их приводить. В частности, анимизм проявляется и в том, что писатель постоянно использует фольклорный прием параллелизма, когда движения человеческой души соотносятся с явлениями природы: «И земля в ту синюю светлую ночь была счастлива вместе с нами. Земля тоже наслаждалась прохладой и тишиной» [1, т. 1, с. 292].

Столь же тесную близость герои ощущают с животным миром. Образы животных, созданные Айтматовым, — самая сильная сторона его художественного таланта. Можно забыть имя того или иного персонажа-человека, но глубоко западают в память индивидуальные, убедительные, полнокровные герои-животные с их «мудрым звериным взглядом» [1, т. 1, с. 563]: иноходец Гюльсары, мать-олениха, рыба-женщина,

верблюд Каранар, волчица Акбара и волк Ташчайна... Последние играют существенную роль в сюжетостроении романа «Плаха». Но кто дал имена волкам? Не люди же! Получается, имена им даны Богом как знак их индивидуальности, вочеловеченности. Действительно, в прозе Айтматова граница между миром людей и животным миром почти стерта, и не случайно в двух произведениях сцены охоты влекут за собой самоубийства людей («Пегий пес», «Белый пароход»), а в романе «Плаха» — преднамеренное человекоубийство. Кроме того, чрезвычайно широкое распространение в прозе Айтматова получают мифологические мотивы метемпсихоза и зооморфизма. Будь то во сне, в воображении или в реальности человек способен с легкостью превратиться в рыбу, птицу, в дикое или домашнее животное.

Зададимся вопросом: в каком временно́м измерении обретаются эти герои, носители подлинности? Прежде чем обратиться к этой проблеме, затронем другую, вроде бы постороннюю, но на самом деле связанную с характеристикой художественного мира Айтматова.

В своих статьях и высказываниях Чингиз Айтматов неоднократно прокламировал принадлежность своего творчества методу социалистического реализма. Так, в статье «Закон всемирного тяготения» (1980) он утверждает, что этот «самый прогрессивный и плодотворный метод современной литературы — не абстракция, не изобретение литературоведов, а живая суть нашего искусства, ибо он — способ нравственно-философского исследования, понимания и поэтического видения мира, человека в свете грандиозных исторических событий, подлинно реальной жизни — в движении, в полете, в расцвете ослепительной молодости, счастливой тем, что у нее все еще впереди» [1, т. 3, с. 267]. Однако следует строго придерживаться золотого правила литературоведа: разделять высказывания писателя о себе и его художественную практику. В случае с Айтматовым, как будет показано, это правило работает в полную силу.

Итак, соответствует ли объективно проза Айтматова базовым принципам социалистического реализма? Один из этих принципов писатель точно сформулировал, рассуждая о главном герое романа «И дольше века длится день»: «...образ Буранного Едигея — это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом для которого был и остается человек труда. Для Едигея труд — не средство существования,

но прежде всего цель его жизни, призвание, долг перед людьми. Он свободен в своем выборе. Этот выбор требует мужества и благородства. И потому он человек в полном смысле этого слова. Ему чужда всякая корысть, выгода. Любая привилегия, которую он мог бы получить, для него — оскорбление достоинства. И главное — благодаря такому отношению к труду он ощущает свою кровную сопричастность эпохе, народу, без чего он не мыслит свою судьбу» [1, т. 3, с. 270]. Действительно, одна из основ социалистического реализма — тема труда, трактованная в особом ключе: этот труд, сколь бы тяжел он ни был, должен быть сознательным, радостным и созидательным.

Спору нет, все положительные герои Айтматова — это люди труда. Но соответствует ли их труд вышеуказанным критериям? Если внимательно вчитаться в произведения Айтматова, то как-то не вяжется их труд с понятиями «цель жизни», «призвание» и «свобода выбора». Какая свобода выбора, если почти всегда труд, не выбранный по призванию, а навязанный по сложившимся обстоятельствам, остается единственным средством существования? И приносит ли этот труд радость, как должно быть в образцовом произведении социалистического реализма? Разве что учителю Дюйшену («Первый учитель»); что же касается подавляющего большинства героев, то их труд — это непрестанные тяготы, напряжения, авралы и разочарования; при том, что светлого чувства «сопричастности своей эпохе» они не испытывают. Нет, все-таки не труд — основа духовного самостояния этих героев. Эту мысль очень ясно выразил председатель колхоза Тыналиев: «Да разве для работы одной живет человек?» [1, т. 1, с. 536]

В айтматовской характеристике социалистического реализма не упомянут другой важнейший принцип этого художественного метода, а именно обязательное присутствие и даже доминирование марксистско-ленинской идеологии. Людей труда писатели изображали и до появления «самого прогрессивного метода» и за его пределами; тогда как в соцреализме изображается сознательный труд, нацеленный на построение социализма и в перспективе коммунизма и направляемый ясно сформулированной идеологией. Как с этим дело обстоит у героев Айтматова? Прямо скажем, неважно. Танабай («Прощай, Гюльсары») в юности был пламенным комсомольцем, а сейчас он с мучительным раскаянием вспоминает о том, как раскулачил и отправил в ссылку своего брата; изгнанный из партии, он так и не решился в

нее возвратиться. Что же касается остальных положительных персонажей, то в их сознании марксистско-ленинская идеология как бы и не присутствует вовсе: не найдем мы в их речах и в помыслах ни клятв верности коммунистическим идеалам, ни признаний в любви к вождям, ни самоидентификации по идеологическим или классовым признакам. Они действительно сгорают на работе, но эта жертвенность проистекает из их органически добросовестного отношения к любому делу, из их природного чувства чести, а вовсе не из директив коммунистов.

Третий базовый принцип социалистического реализма вскользь упомянут в характеристике Айтматова — это собственно временно́е измерение, выраженное словосочетанием «все еще впереди». В литературе социалистического реализма времена распределены на резко очерченной ценностной шкале. Прошлое интерпретируется в самом негативном свете: оно разрушено, перечеркнуто, и это есть акт величайшей справедливости; осталось лишь искоренить «пережитки прошлого». Настоящее — время тягот и испытаний, но оно воспринимается в позитивном свете, поскольку проникнуто духом оптимизма. Настоящее — это трамплин в светлое будущее, куда душой устремлен положительный герой. Речь, впрочем, идет не только о литературе, но также о modus vivendi в СССР. Действительно, коммунисты навязали всей стране «межтемпоральный» модус бытия: неприглядное настоящее, работа на износ, тяжелые условия быта компенсировались толкованиями о светлом коммунистическом будущем, ради которого не стоило считаться с жертвами. В результате жизнь личности обесценилась: человек не жил своей единственной дарованной ему жизнью — он жил ради кого-то другого, кто будет наслаждаться в светлом будущем.

В этом смысле, как это ни парадоксально звучит, своего рода провозвестниками героев социалистического реализма можно назвать персонажей драмы А.П. Чехова «Три сестры», которые избыточно много, кстати и некстати, говорят и размышляют о прекрасном всечеловеческом будущем. А как со «светлым будущим» обстоят дела у героев Айтматова? Совсем плохо. Только в одной повести («Верблюжий глаз») в финале возникает убежденность, «что будет, будет в этой дикой полынной степи прекрасная страна Анархай» [1, т. 1, с. 238]. В остальных произведениях герой, если думает о будущем, то о личной судьбе, детях, о своей смерти, и эти размышления нередко окрашены в печальные тона. Примечателен финал

повести «Ранние журавли»: радужные планы засеять степь потерпели крах, четырех коней угнали конокрады, пятого подстрелили; на подростка, стерегущего тушу коня, надвигается волк — на этом завершается повесть. Этот волк, изготовившийся к смертельному прыжку, не есть ли символ будущего? И уж вполне определенно перечеркнуто «светлое будущее» в финале романа «И дольше века длится день», когда земляне отказываются вступить в контакт с утопической внеземной цивилизацией и отгораживаются заградительным ракетным барьером.

У Айтматова и его положительных героев времена на ценностной шкале распределены совсем не так, как должно в литературе социалистического реализма. Пожалуй, наименьшую ценность для них имеет будущее, ибо оно темно и неясно. Настоящее куда более значимо, поскольку именно здесь и сейчас совершается течение жизни с ее радостями и тяготами, бедами и удачами. Вместе с тем настоящее, будучи порождением современной истории, как и она, изменчиво и непрочно. Абсолютной и непреложной ценностью для писателя и его героев является прошлое, не вчерашнее, а самое отдаленное прошлое, первоначальные времена. К нему они постоянно обращаются в своих мыслях, его живое присутствие они ощущают всем своим существом, то и дело как бы проваливаясь из настоящего в прошлое: «И чудилось мне, что слышу я голоса минувших времен. Содрогалась, гудела земля от потока копыт. Океанской волной, с диким гиканьем и ревом неслась конница кочевников с пиками и знаменами наперевес. Перед моими глазами проходили страшные побоища. Звенел металл, кричали люди, грызлись, били копытами кони. И сам я тоже был где-то в этой кипучей схватке...» [1, т. 1, с. 211].

Для писателя и его героев прошлое выступает в двойной функции. Прежде всего, как важнейшее средство национальной самоидентификации. Обращение к прошлому неизменно подразумевает поиск человеком своей сущности, в том числе и культурных корней. Прошлое является фундаментом национальной картины мира. В этом отношении справедливым представляется то, что К.К. Султанов говорит о национальных литературах народов Российской Федерации: «Во многих художественных повествованиях удельный вес “неизжитого прошлого” как составляющей процесса самоидентификации занял столь заметное место, что впору говорить об особом темпоральном режиме функционирования

исторической памяти, которая, не укладываясь в конкретные временные рамки, позиционирует себя как “вечный двигатель” межпоколенческой коммуникации и национального самосознания» [3, с. 304]. И хотя статья ученого посвящена национальным литературам постсоветского периода, это утверждение, как видно, применимо и к литературам советской эпохи.

Не менее значима для Айтматова и этическая функция прошлого. Она с исчерпывающей полнотой выражена в следующем диалоге, который стоит привести полностью:

> – Разве тебя не учили запоминать имена семерых предков? – спросил мальчик.
>
> – Не учили. А зачем это? Я вот не знаю и ничего. Живу нормально.
>
> – Дед говорит, что если люди не будут помнить отцов, то они испортятся.
>
> – Кто испортится? Люди?
>
> – Да.
>
> – А почему?
>
> – Дед говорит, что тогда никто не будет стыдиться плохих дел, потому что дети и дети детей о нем не будут помнить. И никто не будет делать хорошие дела, потому что все равно дети об этом не будут знать [1, т. 2, с. 77].

Действительно, любовь к прошлому, почитание предков («Да будут благословенны предки...» [1, т. 1, с. 410]) представляются первоосновой этики, и не случайно именно здесь прочерчена граница между положительными и отрицательными персонажами: для последних родовое прошлое ничего не значит, они живут только настоящим, отчего и оказываются способны на самые низкие поступки. Примечателен в этой связи сюжет с арестом Абуталипа («И дольше века длится день») за то, что он писал для детей воспоминания, в том числе записывал народные предания и сказки. В результате, объявленный врагом народа, Абуталип на допросах доведен до смерти. В споре с Едигеем чекист (безымянный «кречетоглазый») по отношению к прошлому фактически отстаивает позицию социалистического реализма: «Важно вспоминать, нарисовать прошлое устно или тем более письменно так, как требуется сейчас, как нужно сейчас для нас. А все что нам не на

пользу, того и не следует вспоминать». Едигей с ним категорически не согласен: «Разве могут быть воспоминания враждебными или невраждебными?» [1, т. 2, с. 352]. Кречетоглазый и иже с ним — духовные родственники манкурта, человека, насильно лишенного родовой памяти и убившего свою мать.

Получается так, что жизнь положительных героев Айтматова протекает в двух художественных моделях времени. Одна — самая распространенная, традиционная, общепринятая в литературе модель «исторического времени», главное свойство которой — последовательное изложение событий с установкой на полную достоверность излагаемого событийного ряда. Другая — рожденная в мифологии и распространившаяся именно в литературе XX в. модель мифологического времени. В качестве основных составляющих черт мифологического времени обычно выделяются две его особенности. Первая — его обращенность в эпоху изначального: по мысли М. Элиаде, мифологическое время имеет целью «аннулировать истекшее время, отменить историю посредством постоянного возвращения во время óно, посредством повторения космогонического акта» [4, с. 88]. То есть человек постоянно тяготеет к возвращению в родовое прошлое, в ту первоначальную точку времени, когда складывался этнос. Из этой особенности органично вытекает другая — циклический характер мифологического времени, которое организуется посредством архетипического повторения действий и ритуалов, вечно возвращающих человека в мифическую эпоху первотворения. Мифологическое время тесно связано с природным циклом и в сущности воспроизводит его. Особенность художественного мира Айтматова состоит в том, что эти две модели времени нисколько не противостоят друг другу, они легко и органично совмещаются и в художественной ткани произведений, и в сознании, и в бытии героев.

Легкие переходы от одной временной модели к другой часто и наиболее эффективно осуществляются посредством пения, музыки. Читатель не может не заметить, какое большое место занимает мотив пения в творчестве Айтматова, как этот мотив укрупнен и акцентирован, какой исключительной значимостью он преисполнен. Не будет преувеличением сказать, что песня вместе с преданием и мифом образуют своего рода каркас, на котором выстроен художественный мир прозы

Айтматова. Петь или внимать пению, музыке — это сакральный акт, одновременно направленный на достижение разных, но взаимосвязанных целей. Одна их них — воссоединить времена: «Музыка мгновенно переносила его мысль из прошлое в настоящее и снова в прошлое. К тому, что ожидалось завтра» [1, т. 2, с. 414]; но все-таки главная задача песни — обратить человека в прошлое, о чем Абуталип говорит чеканной формулой: «Песня в моем понимании — весть из прошлого» [1, т. 2, с. 330–331]. Далее, пение осуществляет связь человека с его землей, культурой, т. е. выступает как аналог акта культурной самоидентификации. Об этом ясно сказано в повести «Джамиля»: «Музыка Данияра вобрала в себя все самые лучшие мелодии двух родных народов и по-своему сплела их в единую неповторимую песню. Это была песня гор и степей, то звонко взлетающая, как горы киргизские, то раздольно стелющаяся как степь казахская»; «Слушая Данияра, я хотел припасть к земле и крепко, по-сыновьи, обнять ее только за то, что человек может так ее любить» [1, т. 1, с. 105–106, 108]. Наконец, как говорит Толгонай («Материнское поле»), «Песня очищает человека, сближает людей» [1, т. 1, с. 301]. Характерен в этом смысле сюжет повести «Джамиля»: заглавная героиня относится к нелюдимому угрюмому Данияру с равнодушием и небрежением, пока не услышала его проникновенное пение, которое приводит героев к взаимной любви. Показателен также поворот сюжета с манкуртом, человеком, насильственно лишенным памяти. Разыскавшая его мать пытается словами пробудить его память, но все напрасно. И тогда она начинает напевать ему колыбельные песни. «Песенки ему очень понравились. Ему приятно было слушать их, и нечто живое, какое-то потепление появилось на его застывшем, задубелом до черноты лице» [1, т. 2, с. 315–316]. Можно предположить, что, если бы не вмешательство хозяев манкурта и магический сеанс пения повторился несколько раз, то матери удалось бы вернуть сыну память.

Ранее основной художественный конфликт творчества Айтматова был определен как противоборство преходящего и нетленного. Разрешим ли этот конфликт? Думается, что для Айтматова и его положительных героев он имеет вполне определенное разрешение. Какие бы надругательства и жестокости ни совершало в своем беспамятстве преходящее историческое время, оно не в силах лишить человека его праосновы, его принадлежно-

сти к своим корням и своему пространству, которые пребывают во времени вечности.

Список литературы

1 *Айтматов Ч.Т.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1982.
2 *Айтматов Ч.Т.* Плаха. М.: Молодая гвардия, 1987. 302 с.
3 *Султанов К.К.* Репрезентация прошлого как доминирующий фактор самоидентификации в литературе постсоветского периода // Studia Litterarum. 2016. Т. 1, № 1–2. С. 302–321.
4 *Элиаде М.* Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 312 с.

References

1 Aitmatov Ch.T. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.] Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1982. (In Russ.)

2 *Aitmatov Ch.T. Plakha* [Scaffold]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1987. 302 p. (In Russ.)

3 Sultanov K.K. Reprezentatsiia proshlogo kak dominiruiushchii faktor samoidentifikatsii v literature postsovetskogo perioda [Representation of the past as the major factor of self-Identity in post-soviet literature]. *Studia Litterarum*, 2016, vol. 1, no 1–2, pp. 302–321. (In Russ.)

4 Eliade M. *Kosmos i istoriia* [Space and history]. Moscow, Progress Publ., 1987. 312 p. (In Russ.)

УДК 398
ББК 82.3

СИСИНИЕВА ЛЕГЕНДА В ФОЛЬКЛОРНЫХ И РУКОПИСНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЕВРАЗИИ И АФРИКИ (ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ)

© 2019 г. А.Л. Топорков
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 июля 2018 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-312-341

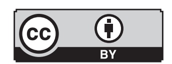
Аннотация: В статье излагаются основные результаты коллективного труда «Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы» (2017). Исследование позволило вывить и проанализировать различные версии и редакции мифологических текстов о святом Сисинии, противостоящем женскому демону, известные в арабской, арамейской, армянской, болгарской, греко-византийской, еврейской, коптской, новогреческой, румынской, русской, сербской, сирийской, украинской, эфиопской и некоторых других культурах. Два основных сюжетных типа Сисиниевой легенды фиксировались на протяжении примерно полутора тысяч лет: с середины I тысячелетия нашей эры до XX в. Тексты Сисиниевой легенды разнообразны в видовом и жанровом отношениях: мифологические нарративы, религиозные легенды, агиографические повествования, заговоры, заклинания, молитвы. Установлены особенности сюжета Сисиниевой легенды у разных народов, состав персонажей и их имен, взаимодействие текстов в рукописных и устных традициях. В научный оборот введены тексты, представленные на арамейских магических чашах, эфиопских и еврейских амулетах, а также включенные в греческие, армянские, румынские и другие рукописи. Доказано, что у русских и украинцев Сисиниева легенда трансформировалась в заговоры от лихорадки, которые бытовали на территории Украины и в европейской части России, а также в Сибири и на Дальнем Востоке.

Ключевые слова: Сисиниева легенда, заговоры, молитвы, агиография, рукописи, магия, демоны, иконография, имена собственные.

Информация об авторе: Андрей Львович Топорков — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

E-mail: atoporkov@mail.ru

Для цитирования: *Топорков А.Л.* Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Евразии и Африки (итоги и перспективы исследования) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 312–341. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-312-341



ST SISINNIUS' LEGEND IN FOLKLORE AND HANDWRITTEN TRADITIONS OF EURASIA AND AFRICA (OUTCOMES AND PERSPECTIVES OF RESEARCH)

© 2019. A.L. Toporkov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: July 15, 2018
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article presents the main results of a group research entitled "St. Sisinnius' Legend in Folklore and Written Traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe" (2017). This research has allowed the discovery and analysis of different versions of mythological texts (which are known in Arabic, Aramaic, Armenian, Bulgarian, Byzantine Greek, Jewish, Coptic, Modern Greek, Romanian, Russian, Serbian, Syriac, Ukrainian, Ethiopian, and some other traditions) about St Sisinnius counteracting a female demon. Two main types of plots of St Sisinnius' Legend (SL) have been recorded since the middle of the first millennium A. C. till the 20^{th} century, approximately one thousand and a half years. SL texts are quite diverse in the terms of genres and forms, including mythological narrations, religious legends, hagiographical stories, charms, incantations and prayers. This article identifies the specificity of SL's plot among different nations, the list of characters and their names, and the interrelation between texts in handwritten and oral traditions. Texts inscribed on Aramaic magical cups, Ethiopian and Jewish amulets, and also texts included in Greek, Armenian, Romanian and other manuscripts were introduced into the research data base. It was proved that among Russians and Ukrainians SL transformed into charms against fever that were spread on the territory of Ukraine and the European part of Russia, Siberia, and the Far East.

Keywords: legend about St Sisinnius, verbal charms, prayers, hagiography, manuscripts, magic, demons, iconography, proper names.

Information about the author: Andrey L. Toporkov, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of Research, Professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

E-mail: atoporkov@mail.ru

For citation: Toporkov A.L. St Sisinnius' Legend in Folklore and Handwritten Traditions of Eurasia and Africa (Outcomes and Perspectives of Research). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 312–341. (In English) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-312-341

The mythological texts about St. Sisinnius counteracting a female demon are known in Arabic, Aramaic, Armenian, Bulgarian, Byzantine Greek, Georgian, Jewish, Coptic, Latvian, Lithuanian, Modern Greek, Romanian, Russian, Serbian, Syriac, Ukrainian, Ethiopian, and various other traditions. St. Sisinnius' Legend (SL) is spread on the territories of Near East, Balkans, the Caucasus, North-Eastern and Eastern Africa. Among Russians and Ukrainians SL has transformed into charms for fever, which existed on the territory of Ukraine and the European part of Russia, Siberia, and the Far East of Russia. SL has been recorded since the middle of the first millennium A.C. till the 20th century, approximately one thousand and a half years.

For the last 150 years folklore researchers, historians of literature and culture, linguists, and researchers of theology have paid their professional attention to SL. The legend has been investigated in countries such as Great Britain, Bulgaria, Germany, Greece, Israel, Poland, Russia, Romania, Serbia, Finland, France, the USA, and others. The general bibliography of publications devoted to SL at the present time includes many hundreds of articles and could be a subject for additional research.

Reviews of literature dedicated to the research of SL in Aramaic, Armenian, Byzantine Greek, Eastern Slavic, Modern Greek, Jewish, Coptic, Romanian, Syriac, Ethiopian, and Southern Slavic traditions are mentioned at the beginning of each corresponding chapter in the book.

The first researchers of SL mainly based their works on Byzantine Greek, Southern Slavic, and Romanian traditions, in which the coexistence of two types of plots is typical. Moses Gaster called one of them Sysoi-type, in reference to the name of the character who takes the place of St Sisinnius in a Romanian version

of SL. Another he called Aveshtitsa-type, according to the name of the demoness [21]. Richard Greenfield, using Byzantine-Greek material later defined these types as Mikhail-type and Sisinnius/Melitene-type [23].

The Mikhail-type plot is represented in oral charms and records on amulets. "One is the most well spread texts for charms for women in labor (known in many languages of people of the Near East and Eastern Europe who used it later against the evil-eye and other diseases) tells of some saint (either Ilya, Mikhail, Sisinnius, or another) who often in texts has come down a road on a hill, meets a witch (usually near the sea coast), and asks where she is going. Having heard that she is going in the house of a women who is going into labor with the purpose to harm her, he forces her to say 9 (12, 40) of her names and swear that she will not harm the baby if she sees all of her names in the house. Amulets and charms for women in labor against Lilit must consist of not only three names of angels who tried to bring back Lilit, but also the names of Lilit herself" [10].

According to Sisinnius/Melitene-type, the demoness kidnaps and kills the children of Melitene, her brother Sisinnius chases after the criminal, catches her, and forces her to bring back the children alive. At the end of the text the demoness says all of her names and promises not to touch people who pronounce all her names and/or the name of Sisinnius or keep the record of all these names.

Under the name of "St Sisinnius' Legend" at least two plots are mentioned which include common situations, episodes, and characters; however the plots may more or less significantly differ from each other.

SL is indefinite enough in character as to which genre it pertains to. For most texts the combination of narrative, religious, and incantational (magical) influences is typical. In different ethnographical and language versions and plot types these elements are represented in different proportions. For example, texts of the Mikhail-type may be close to charms, but texts of the Sisinnius/Melitene-type sometimes grow into a history of the saint's life.

Some traditions know two types of SL plots, but other traditions know only one of them. Even when two plots may be strongly different from each other they have something in common. In particular, in both plots characters meet each other and start a dialogue. Texts with this episode are known in many traditions and are marked as Encounter-charms (in German "Begegnungssegen"). Danish researcher Ferdinand Ohrt pointed out that encounter charms have three parts: a composition (including an introduction), dialogue, and then a final part. Also

there is a description of two or several characters and their interactions which leads to the improvement of the situation. Ohrt emphasized several types of encounter charms. SL belongs to those where a sacred character meets a personified disease or an evil spirit, starts a dialogue with it, and after chases it out [24, p. 1592–1593].

In the two plot types of SL known in Byzantine-Greek, Southern Slavic, and Romanian traditions we may emphasize seven common parameters. First, SL texts have magical functions and represent charms or non-canonic prayers aimed to protect pregnant women, women in labor, and babies from the evil-eye and bad luck. Second, there are at least two characters in the text (the sacred male and the demonic female), but it could be more characters as long as the division into two opposite groups is constant. Thirdly, the male character sometimes has a name of Sisinnius and/or names which are phonetically similar. If he is a member of a group of two, three, or more characters, their names then also resemble the name of Sisinnius. Fourth, there is a female demonic character who brings harm to pregnant women, women in labor, or newborn babies. Fifth, the text belongs structurally to the type of Encounter-charms, which includes a meeting between characters and their dialogue. In Mikhail-type the whole text is an Encounter-charm, but in Sisinnius/Melitene-type an Encounter-charm is only one of the episodes, which usually serves as the end of the narration. Sixth, the sacred character forces the demoness to tell her name and then she tells him her name and even her whole series of names. This list of names may include understandable words and unrecognizable words. Seventh, at the end a demoness swears not to enter the house where all her names will be pronounced or preserved in written form of a charm with her names and/or the names of Sisinnius and other saints.

While the presence of all seven parameters in any text allows for the identification of it as SL, none of these parameters are obligatory for identification. In particular, in many SL versions the name of Sisinnius is absent. It is not always that we meet the opposition of character according to their gender and the number of them can vary. The dialogue usually consists of 3 lines, but in separate cases it can be more or less.

While doing research on the genesis of SL plot types, we submit to consideration all those traditions in which different variants of SL were represented. In particular, we analyzed the episode of Obyzouth from “The Testament of Solomon,” Aramaic texts of the history of Smamit, Jewish texts about Lilit and

three angels, about Lilit and Ilijah the Prophet, Ethiopian texts about Sisinnius and Werzelya, Syriac texts about Avdisho and Teb'ah or Simon Keefa and Teb'ah, Greek texts about St Sisinnius and Melitene or Archangel Michael and Gylou, Armenian texts about Sisinnius, Al, and Tpcha, Southern Slavic texts about Sisinnius and Melitene or Archangel Michael and a veshtitsa, Romanian texts about Sysoi and Avestitsa, and Russian and Ukrainian charms against seven or twelve *tryasavitsy*[1] (fever).

The History and Geography of Sisinnius/Melitene-type

In Byzantine-Greek, Southern Slavic, and Romanian traditions, from which the investigation of SL started in the 19th century, the two types of plots are known and they are conditionally named as Mikhail-type and Sisinnius/Melitene-type, by R. Greenfield. Moreover, texts with these plots may be included in the same manuscripts, placed one under another, and even be contaminated. Our research has shown that these types of plots are not connected by origin. Their convergence apparently was a secondary phenomenon and took place through the Byzantine-Greek connection. The earliest texts of Sisinnius/Meletene-type were documented in Aramaic records on clay cups from Babylon (from the 4th–8th century) and on metal amulets from the Syria-Palestine area. In the version A of "The Story of Smamit," the main events of this plot type have already been presented. First, Siderous kills the children of Smamit and then Smamit builds a house for herself and hides inside. Soon, three angles come to her and ask to be allowed to come in, but Siderous sneaks inside the house with the angels and kills one more child of Smamit. The angels follow Siderous and catch him in the middle of the sea. There Siderous asks for mercy and promises not to kill children in the place where the names of the three angels would be pronounced [5].

Despite of the similarity with the classical plot of Sisinnius/Melitene-type in Byzantine-Greek tradition, this text significantly differs from it. Demon Siderous is male, not female. After the angles catch up to Siderous he swears not to kill children, but there is no motif of returning earlier killed or kidnapped children in the text and neither is there a motif of interrogating the demon to tell his names. In the demon's oath only names of angels are mentioned, but not of the demon

1 A female personification of fever. The name came from the Slavic root "tryasti," which means to shake.

himself and the means of protection from him is the pronunciation of names, not the record of them on an amulet.

This Aramaic version seems to be the original for all the following versions of Sisinnius/Melitene-type, which can be united in several cultural cycles: 1) Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, and Greek, 2) Jewish, 3) Coptic, and Ethiopian, 4) Syriac.

1) For Byzantine-Greek, Southern Slavic, and Romanian traditions within the Sisinnius/Melitene-type, it is typical for the appearance of new characters and additional episodes. The place of three angels is taken by Sisinnius and his three brothers. The place of Smamit is taken by Melitene and instead of Siderous in the Byzantine-Greek tradition, there is Gylou and the devil. In Southern Slavic tradition, there are veshtitsa and the Devil. In Romanian tradition, there are Avestitsa and the devil. A demoness and the devil bring back children that were earlier killed or kidnapped, but in Aramaic records on cups and amulets there is no such an episode.

In the story about following Gylou or the devil a series of episodes is additionally included. Sisinnius meets trees on the road and asks them if they have seen the demoness and depending on their answer, he either curses or blesses them. The demoness turns into a fish, a bird, or a hair and accordingly, the saints turn into fishermen or birds of prey or they ask the tsar for permission to tear a hair from his beard. Gylou or the devil gives his followers a complicated task. For example, he asks them to regurgitate their mother's milk and they successfully resolve the task [17]. All these changes and additions to the plot Sisinnius/Melitene-type appear most likely in Byzantine-Greek and later are preserved in Southern Slavic, Romanian, and Modern Greek traditions. But the earliest records of Slavic texts of Sisinnius/Melitene-type we have access to chronologically precede Byzantine-Greek texts [1; 9; 10].

2) The Jewish legend about three angels and Lilit in their final part have several common features with the Aramaic "Story of Smamit." In both traditions there are 3 angels and a demon who puts harm on little children. In Jewish texts Lilit runs away to the sea where angels catch up to her and she swears not to put harm in the place where the names of angels will be pronounced or kept in written form. The most reliable point which confirms the closeness of Aramaic and Jewish texts is the similarity of the names of the three angels, which also include the consonants "*s*" and "*n*".

The rest the Jewish legend differs from the Aramaic one, as Lilit takes the place of Siderous and the beginning in Jewish texts is absolutely different.

Instead of the story telling about Siderous' murder of Smamit's children, there is a story about the creation of the first people, a quarrel between Adam and Lilith, and her escape from paradise. We cannot exclude that during the compilation of the Aramaic legend about Siderous and the Jewish legend about the three angels and Lilit, there were common mythological motifs used which were known a long time before in traditions from Syria-Palestine and nearby territories.

The three angels (Sinui, Sinuni, and Samanglaph) were first mentioned during the 8th–9th centuries A.D. The first such story about Lilit, three angels, protectors, and an amulet for newborn babies was recorded in "Alphabet of Ben Sirach" (end of the 10th century A.D.) [4].

3) The origins of the Coptic and Ethiopian versions of Sisinnius/Melitene-type can be connected with the Byzantine-Greek version and with the edited version B of the Aramaic "Story of Smamit." Scenes of killing a child or several children exist in the introduction to the Ethiopian version and also in the Aramaic and Byzantine-Greek, however, in some details they are all different. While in all three versions there is a chase after a demon and his punishment, in the Ethiopian texts, in place of the three angels in the Aramaic legends, St Sisinnius appears in the image of an armed rider. The same is in Byzantine-Greek texts, but in the last ones St Sisinnius usually acts not alone, but accompanied by two other riders.

The Coptic and Ethiopian texts were documented relatively late, but on the base of iconographic materials (the fresco from Bawit and Coptic textiles) it is possible to state that the legend about Sisinnius the rider killing the demoness was already known in Egypt in the 6th–7th centuries A.D. [3]. W. Worrell pointed out the connection between the Ethiopian version of the legend with the Coptic and Greek versions. He guessed that it came to Ethiopia from Egypt in the 14th–15th centuries [27, p. 400]. In "The Chronicles of Tsar Sisinnius," at the beginning of the 17th century it was mentioned that Sisinnius (ruled from 1607–1632) was named in the honor of Martyr Sisinnius, who took a victory over the witch Werzelya. At the end of the 16th century the legend was well known in Ethiopia [18, p. 203].

The Ethiopian version of SL is known in two editions, which are significantly different from each other. One is spread in magic manuscripts and the other in hagiographic works about St Sisinnius. The hagiographic edition is known in

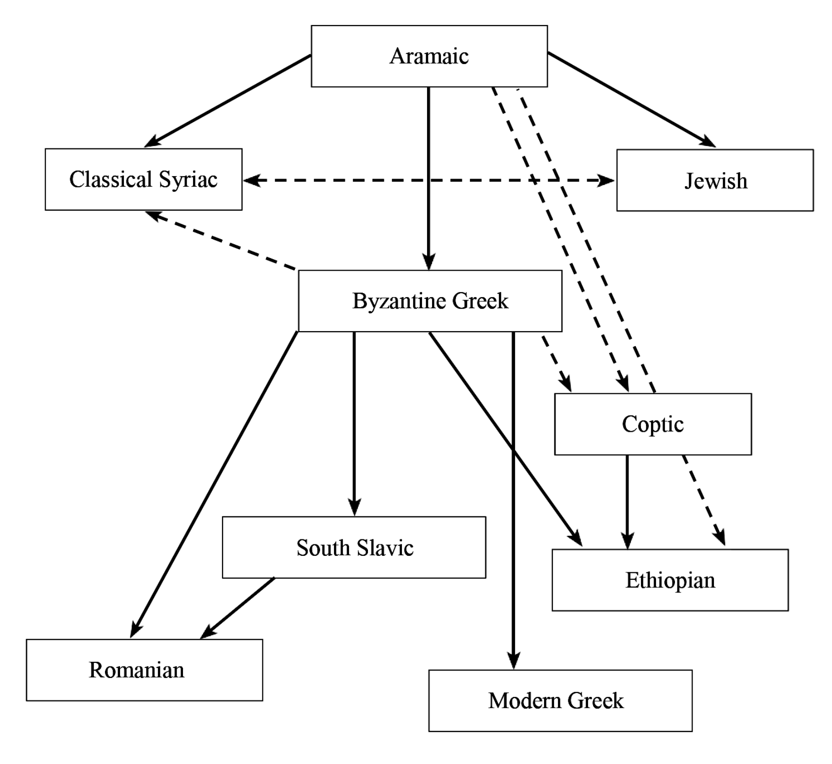
a short (synaxarion) sub-edition and in the long sub-edition included in "Gadla Sama'etat." Texts of the short sub-edition are also included in magic manuscripts.

The hagiographic version differs from the "magic" one, first of all because in the first one a witch is the sister of St Sisinnius. First, she kills her daughter and drinks her blood and then she gives birth to a strange child from Satan. St Sisinnius stabs his sister and her son with a spear. In the synaxarion hagiography sub-edition this episode is shorter than in the long sub-edition. Some details are absent, but in general the plot of the legend in both sub-editions coincide. The source of family conflict we may see in edition B of the Aramaic "Story of Smamit" where Smamit plays not the role of victim, but strangler and the angels (Sini, Sasini, Snigri, and Artiki) try to strangle her and kill her son [5, p. 58].

The 'magical' edition of the legend of St Sisinnius has more spread and detailed character in comparison with a hagiographic text. The man named Sisinnius is married and has children who are kidnapped by the witch Werzelya. This man or his patron saint chases Werzelya and meets an old woman, whom he asks where the witch has gone. She directs him to the garden and there Sisinnius finds Werzelya under a tree. He addresses his prayer to Jesus Christ and then stabs her side with a spear. In the end, Werzelya swears not to visit the place where people read the hagiography of St Sisinnius. Such episodes as the chase, Sisinnius' prayer addressed to the Lord, and the demoness swearing have parallels in Byzantine-Greek texts. Such episodes as meeting an old woman and then Werzelya in the garden can be found only in Ethiopian variants of SL and it is possible they were formed locally [2].

4) In the Syrian texts "The Incantation of Simon Keefa against Teb'a" the main hero is the apostle Peter. The first part of the texts resemble the Acts of the Apostles and biblical stories about Ilijah the Prophet. At the same time, some episodes are close to the plot of Sisinnius/Melitene-type. The wife of the tsar had seven sons, but not even the last newborn could survive. Simon Keefa ties the demon and it tells him that he is killing babies inside the bellies of their mothers. Simon Keefa then puts an incantation on the demon so that it will have no power where people remember the holy names of Jesus Christ and Simon Keefa. The list of the demon's names is absent and protection is guaranteed only by the names of saints [8].

Stemma 1. Relationships Between Versions of the Sisinnius/Melitene-type



The spread of the Mikhail-type

The prehistory of this type of plot is connected with the episode of meeting Solomon and the female demon, Obyzouth. This episode is known in "The Testament of Solomon" (TS), but it is not excluded that it also existed in oral tradition as an independent text in Jewish and/or Greek languages or was used as an apotrope, like a shorter version of the 18th chapter from TS about zodiac spirits and defense against them that has been preserved as an amulet written on papyrus in the 6th century A.C. [26, pp. 162–164]. In TS, this episode stands in one line with many others having the same structure and were used against demons. It can be considered as a structure based on Mikhail-type texts in the following traditions and the influence of TS on Mikhail-type could be either direct or indirect. However, the Mikhail-type structure has a sort of universal

character, so it could be transferred or reconstructed in new forms independently from TS.

TS appeared possibly near the 4th century A.C., but some original edition could have already existed in the 1st century A.C. TS manuscripts were basically known no earlier than the 15th –16th century. TS has been preserved in the Greek language, but it could have been formed in the Jewish environment, for example in Jerusalem. So we may assume that the basis of the Mikhail-type plot had already been constructed by the 4th century A.C. and existed in the Hellenistic bilingual Jewish environment of Jerusalem or neighboring territories. Later, Mikhail-type charms could have been spread among the population of the Byzantine Empire, which spoke Greek, Aramaic, Old Jewish, and other languages [6].

According to the witness of Flavius Josephus (The Antiquities of the Jews, 8.2.5), Solomon was believed to control demons and compose incantations. On engraved gems of late antiquity Solomon was depicted as a rider with a spear, stabbing a female demon. In the following traditions, the place of a rider was taken by St Sisinnius [13, p. 758–770]. Different Mikhail-type versions could possibly be united in several cultural circles: 1) Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, and Modern Greek, 2) Jewish, 3) Arabic, 4) Classical Syriac, 5) Armenian, and 6) Eastern Slavic.

1) In Byzantine-Greek tradition, a special version of Mikhail-type had already been formed by the 8th century A.C. It preserved some ties with the episode from TS, but has all the basic features of the Balkan versions of SL. The earliest record of the Byzantine-Greek Mikhail-type version in Greek was discovered on a lead tablet from Cyprus (8th century) published in 2004 [22]. The direct connection with TS is proven by the common general structure, the name of a female demon Avizu, and the description of her appearance. In comparison with TS, there are a set of new details and episodes in the text. In particular, the place of Solomon in the charm is taken by Archangel Michael, who was coming down from Mount Sinai and a female demon calls all her names [17, pp. 246, 271–273). We will meet all of these elements later in Mikhail-type charms recorded from the Greeks, Southern Slavs, and Romanians and in the transformed version in the charms against fever known among Russians and Ukrainians.

2) In Jewish Mikhail-type texts, either the Prophet Ilijah or Angel Michael meets Lilit, the Star Margalit, Angel Ashtribo, or others. The earliest Mikhail-type texts in Hebrew from Crete manuscripts of the 14th and 15th centuries have

a lot in common with Greek ones and are conceded as transitional forms from Byzantine-Greek to Jewish tradition [19; 4].

3) In the Arabic text of Solomon and Umm As-Sibyan (from the amulet of “Solomon’s Seven Agreements”) the situation slightly resembles the episode from TS, however, it includes a common list of names for Mikhail-type texts, which doesn’t exist in TS. Another Arabic text (from “The Book of Mercy”) is closer to the Byzantine-Greek, Jewish, or Syriac Mikhail-type texts [7].

4) The Classical Syriac “The Incantation of Avdisho Against the Demon Teb’a” resembles an episode from a hagiography of the Holy Anchorite. Avdisho has been living for 40 years in solitude on a mountain among animals when an evil spirit appears in the image of a disgusting woman who desires to be his wife. Avdisho asks for her name and she tells him first four of her names and then twelve more. Avdisho ties the woman and pronounces the incantation with angels’ names. The structure of the text and the episode of pronouncing the names are close to the Byzantine-Greek Mikhail-type version. However, the style of the Syriac charm is different. The story about the life of anchorite Avdisho and the appearance of a woman trying to seduce him are typical for the stories about saints. It is quite possible that the Syriac “The Incantation of Avdisho Against the Demon Teb’a,” did not come directly from Greek texts of the Mikhail-type, and included not only Greek titles, but titles from other traditions such as, Aramaic, Arabic, and Persian [8].

5) Armenian versions in general reproduce the Byzantine Greek plot of the Mikhail-type version. St Peter, St Paul, St Sila, and others act in the majority of Armenian texts, but such names as Sisinnius, Sisiannius, Sisiatnius, Sisiannae, Sissoi, Sissii, Siannii, and Sanos. In these texts there are colorful descriptions of the demons Al and Tpcha who invade a woman’s belly and eat the liver of women who are in labor and the meat of their unborn children. Al is sometimes protected by his mother. The demons pronounce their twelve names and swear not to visit the place where all their names and the names of saints are known [15].

6) The specific type of SL (charm or non-canonic prayer against fever) was spread among Eastern Slavs. In these texts, fever is personified as the images of 7 or 12 *tryasavitsy* who in their turn are identified as the daughters of Tsar Herod. Usually, a text starts with an episode when St Sisinnius is sitting on Mount Sinai and sees how 12 women with uncovered hair are coming out from the Red Sea. St Sisinnius addresses his prayer to the Lord and he responds by sending to earth

the Angel Sikhaiel in a column of fire. St Sisinnius and Angel Sikhaiel beat the *tryasavitsy*, each of whom, in their turn calls their own name and explains which diseases she brings to people. In conclusion, they promise not to come close to the place where they hear the names of St Sisinnius and Angel Sikhaiel.

Eastern Slavic non-canonic prayers against *tryasavitsy* were formed no later than the 14th century. It was documented in fragments on a piece of birch bark in Novgorod and in the list of non-canonic books from "The Pogodin's Nomocanon" during the border between the 14th and 15th century. This version of SL matches the iconographic plot of "The Appearance of Angel Sikhaiel to Saint Sisinnius" painted on the icon by master Lucian in 1312 and on other samples of old Russian painted art [16].

Stemma 2: Relationships Between Mikhail-type Versions

"The Testament of Solomon"
Jewish
Arabic
Byzantine Greek
Classical Syriac
Armenian
Modern Greek
South Slavic
East Slavic
Romanian

Generally, the analyzed traditions could be divided into two groups: those where there was only one type of SL and those where there were both types. Both types, Sisinnius/Melitene-type and Mikhail-type are represented in Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, Modern Greek, and Jewish traditions. Texts of Sisinnius/Melitene-type are known in Coptic, Aramaic, and Ethiopian traditions, but at the same time, Mikhail-type has not been recorded there. Texts of Mikhail-type are known in Aramaic and Arabic traditions, but there the "Sisinnius/Melitina-type" has not been recorded. Syrian people knew Mikhail-type texts, but if they were familiar with Sisinnius/Melitene-type is the question under discussion. A special version of SL (which is close to Mikhail-type) is spread among Eastern Slavs, but Sisinnius/Melitene-type is unknown.

Table 1 — Plot Types of St Sisinnius' Legend (SL) in different traditions

№	Ethnolinguistic versions of types of plots	Mikhail-type	Sisinnius/Melitene-type
1	"The Testament of Solomon"	The Episode with Solomon and Obyzouth	—
2	Aramaic	—	"The History of Smamit"
3	Jewish	"Ilya the Prophet and Lilit"	"Three Angels and Lilit"
4	Coptic	—	"The Life of St. Sisinnius"
5	Arabic	"Solomon and Karina"	—
6	Ethiopian (magic manuscripts)	—	The legend about St Sisinnius and Werzelya
7	Ethiopian (hagiographic works)	—	The Life of St. Sisinnius
8	Classical Syriac	The Incantation of Avdisho Against the Demon Teb'a	The incantation of Simon Keefa Against the Demon Teb'a (?)
9	Armenian	Charms against Al and Tpcha	—
10	Byzantine Greek	The prayer against Gylou	The legend telling how Sisinnius, Siny, and Sinodore save children from Melitene and Gylou
11	Modern Greek	A charm against the evil eye	A charm against a female demon
12	South Slavic	A prayer to Archangel Michael	A prayer to St Sisinnius

13	Romanian	"Avestitsa, a wing of Satan"	The Legend about St Sisinnius
14	Eastern Slavic	The charms against tryasavitsy	—

The Historical Dynamics of SL

The analyzed material doesn't allow us to define exactly where and when these plots of SL types first appeared, but we may state that both plots had been formed by the 6^{th} or 7^{th} century A.C. and were known within the territory of the Byzantine Empire (i.e. in the provinces of the Near East and North Eastern Africa). In general, we share the idea of W. Fauth, that the territory where the basic model of the legend had first appeared should be investigated in the South Eastern periphery of the Mediterranean Sea (in Palestine, Syria, and Egypt) [20]. The problem is what should be considered as the basic model, because the term SL covers at least 2 different plots.

So both plots of SL types most likely were formed in the pre-Christian or early Christian period. The episode with Obyzouth from "The Testament of Solomon" may be considered as a proto-fable of Mikhail-type, but it has no signs of Christian influence. The same we could say about the history of Smamit, from which the documented history of Sisinnius/Melitene-type begins. Versions of SL are known in Arabic (Islam) and Jewish (Judaism) traditions. The Christianization of Mikhail-type can be followed in a Greek text of the 8^{th} century written on a lead tablet from Cyprus. The role of the sacred hero is taken by Michael the Archangel, who is descending from Mount Sinai and meets Avizu. The demoness tells him that she has tried to put harm on the Virgin Mary when she gave birth to the Word of Truth [17, p. 272). Despite the fact that the text has not been fully preserved, Christian motifs can be clearly recognized in it.

Relatively, during one thousand and a half years, SL has experienced a set of natural transformations and (more or less) spontaneous ones. At the same time, the texts' dynamics cannot be understood as a primitively defined evolution. Even in the frame of one ethnic and language tradition, dynamics can have irregular character. Generally, oral texts changed faster and more dramatically than texts written in manuscripts, particularly those in published books. In the last level these processes touched Jewish tradition, which generally existed quite autonomously.

According to SL's status (which is between folklore narration, drama scene, charm, and a magical act), the texts developed in the direction of either charms or narrations with plots. In the first case, texts as a rule became shorter, with some separate episodes, details, characters, and personal names omitted. These tendencies are mostly noticeable in places where SL had been preserved in oral forms till the 19th — 20th century. For example, in Modern Greek tradition the charms against Gylou have transformed into charms against the evil eye and any misfortune. Russian magic spells against fever in their short edition lost the basic list of *tryasavitsy* names, the name of Sisinnius, etc. The shortage of the texts by itself did not lead to the appearance of new types, but in the cases when a text lost its significant features of SL, it could be identical to other magic spells with the structure of encounter-charms.

In the second case, just the opposite, as the texts increased in size, the plot became more complicated, included new episodes, dialogue, and the scene where the demoness is beaten was moved from the center to the periphery of the plot composition and was built in to one line with other episodes (Sisinnius/Melitene-type in the Byzantine-Greek, Southern Slavic, and Romanian traditions).

As a result of cardinal editing of the text, the encompassment of new episodes, Christianization, and genre transformation, the hagiographic versions of SL appeared in Greek, Coptic, and Ethiopian traditions, including the Syriac, "The Incantation of Avdisho Against the Demon Teb'a" and "The Incantation of Simon Keefa." In the Byzantine-Greek hagiographic composition of the 15th century, "The Life and Acts of Christ's Saints Sisinnius and Sisinodore, Brothers of St Melitene," Sisinnius and Sisinodore are called saints and God's angels and they ask the Lord for help, but these included Christian elements do not change anything significantly within the plot. The Coptic variant of the life of St Sisinnius has been preserved in Egyptian-Arabic synaxaria. In Ethiopian written texts, two versions of St Sisinnius' hagiography are presented, the short one and the long one. The Syriac, "The Incantation of Avdisho Against the Demon Teb'a" resembles the episode from the Life of the Holy Anchorite.

In the cases of parallel SL existence in both written and oral traditions, scribes had a chance to edit the texts according to their own knowledge of local folklore as they were copying them. As a result, in some cultures we may notice a broad diversity of handwritten texts (for example, among Armenians, Russians, and Ukrainians).

The Personal Names in SL

It is interesting to notice that the name of Sisinnius is absent in the texts which serve as originals for the whole following tradition of SL. There is no name in "The Testament of Solomon," the Aramaic "History of Smamit," in Jewish legendary texts about Lilit and three angels, and also in Arabic, Syriac, and Modern Greek texts.

In Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, Coptic, Ethiopian, and Eastern Slavic Traditions Sisinnius and characters with similar names can be met quite regularly. At the same time the name of Sisinnius (Sisin or Sisoi) can be met in Mikhail-type and Sisinnius/Melitene-type only among Southern Slavs.

In general, the name of Sisinnius is typical mainly for "Sisinnius/Melitene-type." In different variants it is presented in Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, Coptic, and Ethiopian versions of this type. In Mikhail-type texts, the name Sisinnius exists among Southern Slavs, Romanians, Eastern Slavs, and Armenians. In Armenian texts Sisinnius functions relatively rarely, appearing in one line with many other characters.

Based on the data about relations between the two types of SL, we may infer that the name of St Sisinnius appeared first in the texts of "Sisinnius/Melitene-type." Most likely it happened in Byzantine-Greek tradition, which from one side influenced South Slavic and Romanian traditions, and from the other Coptic and Ethiopian traditions. In Eastern Slavic charms against *tryasavitsy* Sisinnius can appear under Byzantine-Greek and Southern Slavic influence. At the same time, the angel Sikhael undoubtedly appears in Russian charms from Byzantine-Greek texts [12].

Researchers have offered several hypothesizes about the historical and mythological prototypes of Sisinnius. In Byzantine-Greek, Southern Slavic, Romanian, Russian, Coptic, Ethiopian, and Armenian traditions, Sisinnius is identified as a concrete character from a church legend. For example, the Coptic church has included the plot of SL in the Story of the Holy Life of Saint Sisinnius of Nicomedia. In Egypt, no later than the fourth century A.C., there formed a local cult of Saint Sisinnius [3, p. 173]. In the Russian tradition, Sisinnius as a character for charms against fever is associated with three other Sisinniuses (Sisinnius Sevastiisky, Sisinnius from Laodicea, and Sisinnius Kizichesky). In the episode of the torment of Sisinnius, Archbishop Kizichesky is sporadically depicted on Russian icons together with images of *tryasavitsy.* Iconographic materials show that in

different cultures under the name of Sisinnius, different characters were assumed. For example, on Coptic frescos and textile crafts, and Ethiopian magical prayer rolls, Sisinnius is depicted as an armed rider, but on Russian icons he is painted as an old holy man in a bishop's toggery.

In addition to illustrated manuscripts, there are visual representations of SL on the famous fresco from Egyptian Bawit, on Coptic textile crafts, in an Ethiopian easel painting, in Old Russian figurines, Russian iconography, etc. Wall posters depicting a plot about Lilit and three angels were spread in Jewish tradition. Pictures where female demons are chased out, punished, and killed undoubtedly were more expressive and accessible for comprehension than oral traditions of the same events.

Sisinnius can act alone, together with his brother or angel, or in a trio with two friends or brothers. The appearance near Sisinnius of another companion with a similar name (for example Sisinnius and Sisinodore, Sisinnius and Sinidore in Greek texts) or another character of Christian legend (for example, Archangel Michael or Raphael) lead to the formation of a specific sacred couple (see character pairs in written legends and iconography: Archangels Michael and Gabriel, Apostles Peter and Paul, healers Kosmas and Damian, holy soldiers Theodore Stratilatus and Theodore Tiron, Saints Flor and Lavr, Russian prince martyrs Boris and Gleb and others).

In the earliest versions of Sisinnius/Melitene-type (Aramaic and Jewish) the trio of sacred characters are met. In "The History of Smamit" on Aramaic magical cups, "angels" Soni, Sasoni, Sanigru, and Artiku appear. In Jewish charms, Lilit is chased by three angels Sanvi, Sansavi, and Samangeloph. In other texts of Sisinnius/Melitene-type, three or more sacred characters can appear and one of them can be named Sisinnius. For example, in Byzantine-Greek texts, Sisinnious, Siny, and Sinodore appear, in a South Slavic Glagolitic amulet there is Sisin', Sisinos', Sikinor', Sikisanor', and Tĕodor', in one Armenian charm there is Sisiane, Sisinnius, and Shikhas, in South Slavic tradition there is Sisin', Siniodor', Teodor', etc. These connections resemble other sacred trios: such as the three angels appearing to Abraham, the three wise men coming to bow to the newborn Christ, three adolescents in the cave of fire, etc.

In the names of angels from Aramaic and Jewish charms the combination of the consonants "*s-n*" are met and later preserved in the name of Sisinnius and in many other names from SL. The appearance of the name "Si-

sinnius" in the texts' structure of Sisinnius/Melitene-type and later in Mikhail-type likely were influenced to a certain degree by the effect of anagrammatic inertia, which has appeared in prototypes of SL and later was preserved in texts in many languages, taking at least 1000 and a half years. This general tendency appeared in the fact that many characters which take the place of Sisinnius or are used in addition to him very often have the same combination of consonants "*s-n*," "*s-s-n*," and sometimes the combination of "*si-si*," "*se-se*," "*sin-sin*," or "*sen-sen*." For example, in Russian charms the name of Sisinnius was replaced by others that are phonetically close, such as *Sizinii*, *Sezentii*, *Silinii*, *Siphinnii*, *Sinei*, *Sisimi*, *Nasisenii*, *Sikhenei*, *Isasil*, *Sosentii*, *Isimon*, etc. [16, pp. 651–652).

Both SL types show the power of Sisinnius, his holiness, and his ability to command demons. There are several ways that Sisinnius' name and characters with phonetically close names have been made sacred:

1. Sisinnius and his companions are called saints, angels, apostles, Christ's disciples, great solders, etc.

2. Sisinnius is assumed to take actions that are typical for this or that character of religious legends (for example, he comes down from Mount Sinai as Moses or Ilya the Prophet).

3. Demons acknowledge the power of Sisinnius over them and swear to obey the religious incantations and magic spells in which this name is mentioned, making his name identical to other sacred names, but first of all to the name of Christ.

4. Sisinnius and his companions may be followed by angels, apostles, and saints. In Russian charms against fever, Sisinnius acts in the same way as archangels Sichael, Michael, and Raphael.

In SL, the topic of name as a tool of magic influence is skillfully developed. The manipulation of names is an important element of SL's plot because it gives the texts their special efficiency. Sisinnius or other male characters interrogate a female demon, forcing her to pronounce her names, and with this they receive power over her. The motif of recording the names connects a SL text with the practice of making amulets.

The names of female demons and angels included in SL play a special role in the text and may be used separately from the basic text, for example as a list. In different SL versions, the magic power can belong to the whole text or just to the

mentioned names only (which could be the names of saints and demons). From the functional point of view, the name of a saint and the name of the female demon work as tools to command and obey.

The written forms of SL allow the perception of it not only as a magic means of influence over evil power, but as a fixed document of agreement between the sacred character and demon that is obligatory for both sides. In this case, the written text has a higher status than the oral one because it represents a hardcopy document that can be compared with other manuscripts of religious and juridical content. In general, the act of making magical manuscripts sacred was typical of not only highly educated people, but also of the half educated or even illiterate people who may have perceived a book as an attribute of religious and/or secular power. The names of Sisinnius and a female demon (included in the text of a charm) serve as their signatures which witness the authenticity of their agreement, its legitimacy, and the responsibility taken by both sides.

Table 2 — Characters in the texts of Sisinnius/Melitene-type

№	Ethnolinguistic versions of Sisinnius/ Melitene-type	Sacred characters (protectors)	Victims	Demons
1	Aramaic	Sini, Sasini, Snigri, and Artiki	Smamit	Siderous
2	Jewish	The angels Sanvi, Sansavi, and Samangeloph	—	Lilit
3	Coptic	Sisinnius, St Susniius	The sister of St Susniius	Werzilya, Alabastriya, the sister of St Susniius
4	Arabic	—	—	—
5	Ethiopian (magic manuscripts)	St Sisinnius (as a rider with a spear)	A wife of Sisinnius (no name)	Werzilya, Werzeliya, Aberzeliya
6	Ethiopian (hagiographic works)	St Sisinnius (as a rider with a spear)	The sister of St Sisinnius (Anastasia)	The sister of St Sisinnius (Anastasia)
7	Classical Syriac (?)	Simon Keefa	The Tsar's wife (no name)	Demon
8	Armenian	—	—	—

9	Byzantine Greek	St Sisinnius, Siny, and Sinodore	The sister of St Sisinnius (Melitene)	Gylou
10	Modern Greek	Five brothers	Their sister Melitene	Evil neighbour Suda, Muda
11	South Slavic	St Sisin, St Sison, St Sisoi and others	The sister of St Sisin Melitene, Melentia	Devil, enemy, Satan, veshtitsa
12	Romanian	St Sisin, St Sisoi, Isidore, and Theodore	Melentiia, Meletiya	Devil
13	Eastern Slavic	—	—	—

Table 3 — Characters in the texts of "Mikhail-type"

№	Ethnolinguistic versions of "Mikhail-type"	Sacred Characters (protectors)	Demons
1	"The Testament of Solomon"	Solomon, the angel Rafael	Obyzouth, Abizut
2	Aramaic	The "angels" Soni, Sasoni, Sanigru, and Artiku	Smamit
3	Jewish	Prophet Ilijah, Angel Michael	Lilit, the Star Margalit, Ashtribo
4	Coptic	—	—
5	Arabic	Solomon	Karina
6	Ethiopian	—	—
7	Classical Syriac	The anchorite Avdisho	Teb'a
8	Armenian	St Peter, St Paul, St Sisinnii, St Sianii, and others	Al, Tpcha
9	Byzantine Greek	Archangel Michael	Gylou, Avizu, and others
10	Modern Greek	Angel Michael, Christ	Ellu, Vaskantira
11	South Slavic	Archangel Michael, St Sisin	Veshtitsa
12	Romanian	St Sisoi / Sisin, Archangel Michael	Aveshtitsa / Avestitsa; Avizukha
13	Eastern Slavic	St. Sisinnii, Angel Sikhaiel, Michael, Rafael, Apostles, and others	Tryasavitsy

Female characters play the role of demons in the majority of investigated traditions. In Jewish texts this is Lilit, in Byzantine-Greek Gylou, in Southern

Slavic veshtitsa, in Romanian avestitsa, in Syriac Teb'a, in Ethiopian Werzelya, in Arabic Karina, in Modern Greek an evil neighbour Suda (Muda), in Russian 7 or 12 *tryasavitsy*. Nevertheless, in a set of traditions male demons appear; in Aramaic texts this is Siderous, in Armenian it is Al and Tpcha, in the Syriac "Incantation of Simon Keefa against Teb'a," it is a demon.

If a culture knows two types of SL plots, female characters may coincide and differ within them. For example, in Byzantine-Greek texts Gylou is met in both types of texts. In Southern Slavic texts there is veshtitsa in Mikhail-type and a devil (who is sometimes replaced by a veshtitsa) in the texts of Sisinnius/Melitene-type. In Romanian texts there are avestitsa and Avizukha in Mikhail-type and the devil in the texts of Sisinnius/Melitene-type.

In the SL onomasticon female names number much more than male. If male names mostly have parallels in Christian legends, then female names are often taken from folklore or are meaningless words. In general, the names of female demons are much less stable than the name of Sisinnius. As a rule, while translating the text to another language, the name of a female demon was changed to another one which was more characteristic of the receiving culture.

One of the first lists of names appears on an Aramaic magic terracotta cup inscription in which a charmer numerates the demons whom he ties with his incantation [5, pp. 34–36). But cases when a female demon pronounces her names by herself are more significant for the tradition of SL. The earliest such list exists in a Byzantine-Greek charm of Mikhail-type written on a lead tablet from the 8th century and was discovered in Cyprus. This list includes 12 names and each of them has a concrete serial number ("the first name is this, the second name is that..." etc.) [17, pp. 271–273). The motifs of interrogation and listing names later are met in Southern Slavic and Romanian texts of Mikhail-type and Sisinnius/Melitene-type and also in Jewish, Syriac, and Armenian texts of Mikhail-type. In Modern Greek texts of both types and in Aramaic, Coptic, and Ethiopian texts of Sisinnius/Melitene-type these motifs are absent.

In Russian and Ukrainian charms against fever, it is not a list of names of one female demon, but different names of the 7 or 12 daughters of Herod; these names are motivated by their characteristics and describe symptoms of the disease they cause.

Reasons for the Longevity and Widespread of SL

The longevity of SL is explained by the concrete social functions which it had and by its usage by people who learned these texts, copied, preserved, pronounced, and transferred them to others. On one hand, different versions of SL allowed for the resolution of the practical tasks of family protection and the preservation of healthy descendants; on the other hand, they had a rather entertaining character and it was interesting to read and retell them.

The historiola of SL can be simultaneously represented by:

1) A narration with a plot, which has an entertaining character and is formed for memorizing and retranslation.

2) A magic text with skillfully included sacred names and performative sayings (incantations and swears).

3) A description of a case event which leads to the victory of sacred powers over demons and guarantes the protection from them in the future.

4) A scenario of a magic act which is performed in the process of text recitation.

Handwritten manuscripts of SL versions are a peculiar material embodiment of an agreement of peace between a human being and demons. Thanks to a lucky combination of narrative and magical functions SL has been stably preserved and reproduced for centuries.

The central plot of Mikhail-type, which includes the meeting of two or more characters and their dramatic confrontation, is extremely productive for the construction of different narrative structures and their reworking and development of different meanings. In different traditions, this plot was modified in the way which was the most adequate for the needs of the society and was included in the acting of socially-meaningful functions. For example, in Jewish tradition (where beliefs about Lilith were very popular) SL became a protective charm and/or an amulet against this demoness.

The flexibility of SL played an important role too. It not only was translated into other languages, but it “grew” in new oral and literary cultures, included different characters of authentic folklore tradition, and was perceived not only as a story about the past, but as a vital and necessary tool to repel against the devilish powers attacking people from different sides.

Despite the many differences in cultures where SL is known, there are definite constants. In particular, beliefs about demonesses putting harm on women in

labor and newborn infants are widely spread among peoples of the Balkans, Caucasus, Near East, and Northern and Eastern Africa. It was these cultures where SL texts (which could protect pregnant women and babies from powerful demonesses) stayed active during approximately one thousand and a half years. Significantly, when SL came to the Eastern Slavs (in whose traditions the function of a harmful demoness is not very representative) SL changed its functional vector and transformed into a charm against fever.

In the analyzed traditions SL was documented in written forms and because of this it could be preserved during centuries and transferred across large distances. Magical manuscripts and amulets could be ordered and were sold for money, which is why low-level clergy were interested in the existence of this tradition.

The stability of SL was supported by the fact that orthodox cultures had been relatively tolerant in the preservation of their folk beliefs and popular religious practices in contrast to Western Christian attitudes. There was a broad transitional zone between the church cult and common religious culture, where magic texts functioned parallel to oral traditions and written ones. It is also important that throughout the centuries people supported their faith in the saving power of holy warriors and the angels' hierarchy. At the same time, diseases, bad luck, and the evil eye were personified in the images as female demons.

The idea of a massive spread of texts lays in the SL structure and because of it the legends function as a "machine" generating new texts. Special verbal formulae included in the swear of demoness or incantation of sacred characters aim to motivate a person to copy, preserve, and perform the SL text. Situations with written amulet preservation and situations with the performance of oral charms were both incorporated into the tradition. In the first case it was necessary to copy and acquire an amulet with the text of a charm (possibly with illustrations), preserve this amulet at home, or carry it on the body. In the second case it was necessary to learn the text of a charm with the names of its characters and pronounce it when necessary. In some traditions of SL it includes such phrases as, "Let nothing happen to whoever has this amulet."

Mechanical copying of SL texts took place when they were multiplied by printing method. For example, Romanians and Southern Slavs included SL texts in popular editions. Wall posters with averters against Lilit were printed in Jewish tradition.

The way of SL distribution resembles the functioning of a computer virus [25, p. 70). When first getting into the new environment SL gains the new language shell, modifies, and adapts to the cultural surroundings. Then a triggering mechanism is switched on and the updated structure begins to produce texts intensively and distributes them in the net. To make a user open a delivered letter it is necessary to address this letter to a user personally and to promise to resolve his own problems. Exactly this tempting offer is provided in SL texts.

The most massive distribution of SL texts happened on the south and north periphery of existence of this tradition – in Ethiopia and in Russia. This corresponds to the general regularity according to which not the central area, but marginal and peripheral zones better preserve archaic phenomena. The cultural situation also plays its own role. In Ethiopia and in Russia there were worked out the stable forms of popular religiosity which combined features of church and near-church cult together with "low" religious practices and believes.

Translated by Alexandra Curtis and Yelena Minyonok

Список литературы

1 *Агапкина Т.А.* Сисиниева молитва у южных славян // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 373–506.

2 *Гусарова Е.В.* Легенда о святом Сисинии и Верзилье в эфиопской традиции // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 141–192.

3 *Каковкин А.Я.* Две ткани VIII века из Эрмитажа с изображением святого Сисиния // Византийский временник. М.: Наука, 2003. Т. 62 (87). С. 170–175.

4 *Каспина М.М.* Еврейские заговоры и амулеты от Лилит и Сисиниева легенда // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 87–132.

5 *Лявданский А.К.* Арамейская версия сюжета Сисиниевой легенды // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 29–62.

6 *Лявданский А.К.* «Завещание Соломона» и генезис Сисиниевой легенды // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока,

Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 63–86.
7 *Лявданский А.К.* Арабские версии Сисиниевой легенды // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 193–202.
8 *Лявданский А.К., Нуруллина А.С.* Сирийская версия Сисиниевой легенды // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 203–241.
9 *Мазилу М., Тимотин Э.* Легенда о святом Сисинии в румынской традиции // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 507–552.
10 *Папазян А.А.* Лилит // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1982. Т. 2. С. 55.
11 *Пассалис Х.* Сохранение и трансформация Сисиниевой молитвы в новогреческих заговорах // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 315–326.
12 *Рычков А.Л.* Ангел, имеющий власть над лихорадкой, и Сисиниева молитва // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 689–750.
13 *Рычков А.Л.* Сакральный персонаж Сисиниевой легенды: о предыстории имени и образа // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 751–770.
14 *Соколов М.И.* Материалы и заметки по старинной славянской литературе. М.: Унив. тип., 1888. Вып. 1. 328 с.
15 *Тадевосян Т.В., Коцинян Ш.К.* Армянские амулеты и заговоры против ала и тпхи и Сисиниева легенда // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 327–372.
16 *Топорков А.Л.* Сисиниева легенда и заговоры от лихорадки у восточных славян // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 553–688.
17 *Чёха О.В.* Сисиниева молитва в византийской традиции // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 242–304.
18 *Чернецов С.Б.* Эфиопская картина собрания МАЭ (№ 2594–14) и легенда о святом Сисинии и Верзилье // Из культурного наследия народов Америки и Африки.

Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1975. С. 200–207 (Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 31).
19 *Cassuto U.* Un antico scongiuro ebraico contro Lilit // Estratto. Rivista degli studi orientali. Roma: Sapienza — Universita di Roma, 1934. Vol. XV, fasc. II–III. P. 259–261.
20 *Fauth W.* Der christliche Reiterfolge des Sisinnios-Typs im Kampf gegen eine vielnämige Dämonin // Vigiliae christianae. Vol. 53. Leiden; Boston; Köln: Brill Academic Publishers, 1999. P. 401–425.
21 *Gaster M.* Two Thousand Years of a Charm against the Child-Stealing Witch // Folklore. London: David Nutt, for The Folk-Lore Society, 1900. T. 11. P. 129–162.
22 *Giannobile S.* Un dialogo tra l'arcangelo Michele e il demone Abyzou in un'iscrizione esorcistica cipriota // Mediterraneo antico. Vol. 7. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004. P. 727–750.
23 *Greenfield R.* Saint Sisinnios, the Archangel Michael and the Female Demon Gylou: The Typology of the Greek Literary Stories // Byzantina. 1989. Vol. 15. P. 83–141.
24 *Ohrt F.* Segen // Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin; Leipzig: Verlag Walter de Gruyter, 1935/1936. Bd 7. S. 1582–1620.
25 *Panchenko A.* The Beast Computer in Brussels: Religion, Conspiracy Theories, and Contemporary Legends in Post-Soviet Culture // Folklore. Electronic Journal of Folklore. Tartu, 2017. vol. 69. P. 69–90. URL: http://www.folklore.ee/folklore/vol69/panchenko.pdf
26 *Preisendanz K.* Ein Wiener Papyrusfragment zum Testamentum Salomonis // Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum. Wratislavia: Polskie Towarzystwo Filologiczne, 1956. Vol. 48. P. 161–167.
27 *Worrell W.H.* Abyssinian Amulets // Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edinburg, 1910. P. 399–400.

References

1 Agapkina T.A. Sisinieva molitva u iuzhnykh slavian [The Sisinnius prayer among South Slavs]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 87–132. (In Russ.)
2 Gusarova E.V. Legenda o sviatom Sisinii i Verzil'e v efiopskoi traditsii [The Legend about St Sisinnius and Verzilya in the Ethiopian tradition]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 141–192. (In Russ.)
3 Kakovkin A. Ya. Dve tkani VIII veka iz Ermitazha s izobrazheniem sviatogo Sisiniia [Two textiles of the 8th century with the image of St Sisinnius from the State Hermitage

Museum]. *Vizantiiskii vremennik* [The Byzantine Chronicle]. Moscow, Nauka Publ., 2003, vol. 62 (87), pp. 170–175. (In Russ.)

4 Kaspina M.M. Evreiskie zagovory i amulety ot Lilit i Sisinieva legenda [Jewish charms and amulets against Lilit and the Sisinnius Legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 87–132. (In Russ.)

5 Liavdanskii A.K. Arameiskaia versiia siuzheta Sisinievoi legendy [The Aramaic version of the plot of the Sisinnius Legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 29–62. (In Russ.)

6 Liavdanskii A.K. "Zaveshchanie Solomona" i genezis Sisinievoi legendy ["The Testament of Solomon" and the genesis of the Sisinnius Legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 63–86. (In Russ.)

7 Liavdanskii A.K. Arabskie versii Sisinievoi legendy [Arabic versions of the Sisinnius Legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 193–202. (In Russ.)

8 Liavdanskii A.K., Nurullina A.S. Siriiskaia versiia Sisinievoi legendy [The Syrian version of the Sisinnius legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 203–241. (In Russ.)

9 Mazilu M., Timotin E. Legenda o sviatom Sisinii v rumynskoi traditsii [The legend of St Sisinnius in the Romanian tradition]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 507–552. (In Russ.)

10 Papazyan A.A. Lilit [Lilit]. *Mify narodov mira: Entsiklopediia* [Myths of the world nations. Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1982, vol. 2, p. 55. (In Russ.)

11 Passalis X. Sokhranenie i transformatsiia Sisinievoi molitvy v novogrecheskikh zagovorakh [Preservation and transformation of the Sisinnius prayer in the Modern Greek charms]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 315–326. (In Russ.)

12 Rychkov A.L. Angel, imeiushchii vlast' nad likhoradkoi, i Sisinieva molitva [The angel who has power over fever and the Sisinnius prayer]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of Near East, Balkans and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 689–750. (In Russ.)

13 Rychkov A.L. Sakral'nyi personazh Sisinievoi legendy: o predystorii imeni i obraza [The sacred character of the Sisinnius legend: prehistory of his name and image]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 751–770. (In Russ.)

14 Sokolov M.I. *Materialy i zametki po starinnoi slavianskoi literature* [Materials and notes on the old Slavic literature]. Moscow, Univ. Tip., 1888, issue 1, 328 p. (In Russ.)

15 Tadevosian T.V., Kotsinian Sh.K. Armianskie amulety i zagovory protiv ala i tpkhi i Sisinieva legenda [Armenian amulets and charms against Al and Tpcha and the Sisinnius legend]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 327–372. (In Russ.)

16 Toporkov A.L. Sisinieva legenda i zagovory ot likhoradki u vostochnykh slavian [The Sisinnius legend and charms against fever among Eastern Slavs]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 553–688. (In Russ.)

17 Chekha O.V. Sisinieva molitva v vizantiiskoi traditsii [The Sisinnius prayer in the Byzantine tradition]. *Sisinieva legenda v fol'klornykh i rukopisnykh traditsiiakh Blizhnego Vostoka, Balkan i Vostochnoi Evropy* [St Sisinnius' legend in folklore and written traditions of the Near East, Balkans, and Eastern Europe]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 242–304.

18 Chernetsov S.B. Efiopskaia kartina sobraniia MAE (№ 2594–14) i legenda o sviatom Sisinii i Verzil'e [Ethiopic collection in the funds of MAE (№ 2594–14) and the legend about St. Sisinnius and Werzelya]. *Iz kul'turnogo naslediia narodov Ameriki i Afri*ki [From the cultural heritage of the peoples of America and Africa]. Sb. Muzeya antropologii i etnografii, vol. 31. Leningrad, Nauka, Leningradskoye otdeleniie Publ., 1975, pp. 200–207. (In Russ.)

19 Cassuto U. Un antico scongiuro ebraico contro Lilit. *Estratto. Rivista degli studi orientali.* Roma, Sapienza — Universita di Roma, 1934. Vol. XV, fasc. II–III. P. 259–261. (In Italian)

20 Fauth W. Der christliche Reiterfolge des Sisinnios-Typs im Kampf gegen eine vielnämige Dämonin. *Vigiliae christianae*. Leiden; Boston; Köln, Brill Academic Publishers, 1999, vol. 53, pp. 401–425. (In German)

21 Gaster M. Two Thousand Years of a Charm against the Child-Stealing Witch. *Folklore*. London, David Nutt, for The Folk-Lore Society, 1900, vol. 11, pp. 129–162. (In English)

22 Giannobile S. Un dialogo tra l'arcangelo Michele e il demone Abyzou in un'iscrizione esorcistica cipriota. *Mediterraneo antico*. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, vol. 7, pp. 727–750. (In Italian)

23 Greenfield R. Saint Sisinnios, the Archangel Michael and the Female Demon Gylou: The Typology of the Greek Literary Stories. *Byzantina*, 1989, vol. 15, pp. 83–141. (In English)

24 Ohrt F. Segen. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin; Leipzig, Verlag Walter de Gruyter, 1935/1936. Bd 7. S. 1582–1620. (In German)

25 Panchenko A. The Beast Computer in Brussels: Religion, Conspiracy Theories, and Contemporary Legends in Post-Soviet Culture. *Folklore. Electronic Journal of Folklore*. Tartu, 2017. vol. 69. P. 69–90. Available at: http://www.folklore.ee/folklore/vol69/panchenko.pdf (In English)

26 Preisendanz K. Ein Wiener Papyrusfragment zum Testamentum Salomonis. *Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum*. Wratislavia, Polskie Towarzystwo Filologiczne, 1956, vol. 48, pp. 161–167. (In Latin)

27 Worrell W.H. Abyssinian Amulets. *Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Edinburg, 1910, pp. 399–400. (In English)

УДК 82
ББК 82.3(531) + 82.3(=411)

ИЗ КАВКАЗОВЕДЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Н.С. ТРУБЕЦКОГО

© 2019 г. А.И. Алиева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-342-355

Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 16-0400006 «История Российского академического кавказоведения в очерках и биографиях»

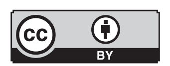
Аннотация: Научное наследие выдающегося русского филолога, лингвиста, этнолога, культуролога, слависта, основоположника сравнительного изучения северокавказских языков, действительного члена Венской Академии наук, почетного члена Финно-Угорского общества в Финляндии Николая Сергеевича Трубецкого (1890–1938), с 1919 г. находившегося в эмиграции, с 1960 г. возвращается на его родину. К сожалению, до сих пор практически не включены в контекст современной отечественной фольклористики работы Н.С. Трубецкого, посвященные фольклору народов Северного Кавказа, увидевшие свет либо в малотиражных дореволюционных российских научных изданиях, либо в различных европейских изданиях, в которых печатались ученые сочинения представителей первой волны русской эмиграции. Вниманию читателя предлагается републикация статьи Н.С. Трубецкого «Фольклорное общение между восточными славянами и народами Северного Кавказа», опубликованная в 1941 г. в «Записках Русского научного института в Белграде», практически не известная в нашей стране.

Ключевые слова: фольклор народов Северного Кавказа, фольклор восточных славян, их взаимосвязи; научные труды представителей русских эмигрантов первой волны.

Информация об авторе: Алла Ивановна Алиева — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: 0000-000(5392-079x)

E-mail: matilda19@mail.ru

Для цитирования: *Алиева А.И.* Из кавказоведческого наследия Н.С. Трубецкого // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 342–355.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-342-355



FROM THE CAUCASUS STUDIES HERITAGE OF N.S. TRUBETSKY

© 2019. A.I. Alieva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 03, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Acknowledgements: The article was supported by the Russian Foundation for Humanities; project no 16-0400006 "History of the Russian Academic Caucasus Studies in Sketches and Biographies."

Abstract: The scientific heritage of an outstanding Russian philologist, linguist, ethnologist, historian of culture, Slavist, founder of the comparative study of North Caucasian languages, full member of the Vienna Academy of Sciences, and the honorary member of the Finno-Ugric society in Finland, Nikolai S. Trubetskoy (1890–1938), who emigrated in 1919, has been on its way to his motherland since 1960. Unfortunately, his works on the folklore of the peoples of the North Caucasus that saw the light either in the short-lived pre-revolutionary Russian scientific journals or in various European journals that published scholarly essays of the representatives of the first wave of Russian emigrants have not been hitherto acknowledged in contemporary folklore studies. For this reason, we republish the N.S. Trubetskoy's article "Folklore communication between Eastern Slavs and the peoples of the North Caucasus," first issued in *The Notes of the Russian Scientific Institute in Belgrade*" (1941). In Russia, this article is hitherto obscure.

Keywords: folklore of the peoples of the North Caucasus, folklore of the Eastern Slavs, their interrelations; scientific works of the representatives of the first wave of Russian emigrants.

Information about the author: Alla I. Alieva, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-000(5392-079x)

E-mail: matilda19@mail.ru

For citation: Alieva A.I. From the Caucasus Studies Heritage of N.S. Trubetsky. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 342–355. (In Russ.)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-342-355

Почти восемь десятилетий назад — в 1941 г., накануне оккупации Югославии фашистской Германией, в «Записках Русского научного института в Белграде» — «...ученом органе всей русской эмиграции» [11, с. 25] — была посмертно опубликована статья Н.С. Трубецкого «Фольклорное общение между восточными славянами и народами Северного Кавказа» [3, с. 15–22], републикация которой предлагается вниманию читателя.

Судьбу выдающегося российского — и не только российского ученого — лингвиста, филолога, философа, этнолога, мыслителя, культуролога, одного из основоположников евразийства — князя Николая Сергеевича Трубецкого (1890–1938), как и многих его ровесников, прославивших русскую культуру, литературу, искусство, науку в XX столетии, определили коренные изменения в истории России, случившиеся после Октябрьской революции.

Ученый покинул Россию в 1919 г., и все свои основные работы по языкознанию, фольклористике, литературоведению, евразийству опубликовал в разных органах Европы на разных языках.

Возвращение на Родину научного наследия этого гениального ученого, который соединяет «редкий дар научного обобщения с еще более редким даром — видеть каждый вопрос с совершенно необычной, новой точки зрения» [12, с. 465], началось с 1960 г., когда в русском переводе в Советском Союзе были изданы его знаменитые «Основы фонологии» [9]. На протяжении последних пятидесяти лет в нашей стране подробно изучен жизненный путь Н.С. Трубецкого [4, с. 51–84, 75–99], его научное наследие — лингвистические (в том числе многочисленные исследования языков народов Северного Кавказа) [6, с. 233–345], литературоведческие труды [7] и работы, посвященные проблемам евразийства [5].

К сожалению, до сих пор вне поля зрения исследователей остаются работы Н.С. Трубецкого, посвященные фольклору народов Северного Кавказа. Правда, студенческая статья ученого о «камнерожденном» герое нартского эпоса, напечатанная в 1909 г. в журнале «Этнографическое обозрение» [8, с. 88–98], как правило, упоминается нартоведами, а ее основные положения получили развитие в работах исследователей абхазского нартского эпоса В.Г. Ардзинба [1, с. 128–168] и З.Д. Джапуа [2, с. 95–109].

Что же касается двух статей Н.С. Трубецкого, исследующих переход фольклорных сюжетов, мотивов, элементов поэтики из фольклора адыгских народов в русский и, наоборот, из русского фольклора в адыгский [2, с. 229–238, 15–22], подкрепленный и историческими данными и примерами из произведений русского и адыгского фольклора, то они еще ждут своего исследования.

Будем надеяться, что публикация статьи Н.С. Трубецкого «Фольклорное общение между восточными славянами и народами Северного Кавказа», в которой на основе анализа русской свадебной песни и нартского сказания о похищении огня, автор приходит к убедительному выводу, что «в области народной поэтики восточные славяне и народы Северного Кавказа могли непосредственно влиять друг на друга» [11, с. 22], наконец привлечет внимание исследователей к проблеме русско-кавказских фольклорных связей.

Кн. Н.С. Трубецкой

ФОЛЬКЛОРНОЕ ОБЩЕНИЕ МЕЖДУ ВОСТОЧНЫМИ СЛАВЯНАМИ И НАРОДАМИ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Славянские народы входили в соприкосновение с народами Северного Кавказа уже в очень отдаленные времена. Среди кочевников, населявших в древние времена южнорусские степи и вступавших то во враждебные, то в дружеские сношения с восточными славянами, были, несомненно, и такие, которые находились в племенном родстве с теперешними народами Северного Кавказа. Кроме яссов и язычгов можно назвать с вероятностью среди таких народов и печенегов. Правда, последние обычно считаются тюрками, но не исключена возможность, что среди печенежских племен некоторые

племена — северо-кавказского происхождения. Лев Лопатинский указал на то, что племенное название «печенег» можно объяснить из черкесского языка: черкесское *«pečenegᵒə»* значит «усатое лицо». Такие племенные названия, обозначающие какое-нибудь физическое свойство, очень распространены среди черкесских племен и сейчас, напр. *«netax»* «широкий лоб», *netaxᵒə* — «серые глаза», *šhapste* — «крепкая голова» и т. д. Название «усатое лицо» прекрасно подходит к упоминаемой византийскими историками богатой растительности на лицах печенегов, и эта растительность отнюдь не принадлежит к отличительным свойствам тюркских племен. Сношения между восточными славянами и северными кавказцами особенно развились благодаря основанию русского города Тмутаракани на берегах Азовского моря. Русские летописи рассказывают о сражениях тмутараканского князя Мстислава с косогами, т. е. адыгами (черкесами). Но наряду с этим были и мирные сношения между тмутараканскими русскими и косогами. Тмутаракань была разрушена куманами, русские колонисты были отброшены на север, но русско-северокавказские сношения не прекратились. Исторические источники сообщают о присутствии яссов, т. е. осетин, в дружинах суздальских князей XII-го века, и это, конечно, доказывает, что какие-то сношения между русскими и северными кавказцами были. Но только после свержения татарского ига и после основания Московского государства эти сношения становятся интенсивнее. Иван Грозный, завоевав Астрахань, вошел в территориальное соприкосновение с Северным Кавказом. На Тереке строится крепость Терки, и к этому времени относятся первые казацкие поселения на Северном Кавказе (т. н. гребенские казаки). Априори можно предположить, что продолжавшиеся столетиями сношения между восточно-славянским миром и народами северного Кавказа оставили следы в народной поэзии как восточных славян, так и северокавказских народов. Всеволод Миллер указал на целый ряд русско-северокавказских параллелей в области героического эпоса; Jiři Polivka подчеркнул черты сходства между восточно-славянскими и кавказскими сказками. Эти утверждения, сделанные с точки зрения общей фольклористической теории бродячих сюжетов, должны быть теперь проверены и уточнены с точки зрения новых методов исследования; их можно было бы теперь значительно расширить и дополнить. Но во всех этих случаях нельзя установить, влияли ли восточные славяне на кавказские народы или, наоборот, последние — на восточных

славян, или, наконец, не черпали ли те и другие из общего источника, напр., из фольклора какого-нибудь исчезнувшего тюркского народа. Есть, однако, несколько случаев, где можно установить прямое заимствование, а также и направление, по которому заимствование шло. На два таких случая я и хотел бы указать.

В прошлом столетии, особенно в первой его половине, было записано много великорусских свадебных песен с совершенно бессмысленным припевом: «ой редеди, у редеди, уреди». Этот припев не может быть объяснен из русского языка. У адыгов — т. е. кабардинцев и черкесов — тоже есть свадебные песни с аналогично звучащим припевом *«ueredə, uerededə, ueredə maf»*. Из черкесского языка этот припев объясняется очень легко: он значит: «песня, самая лучшая песня, самая лучшая счастливая песня». Сходство русского и черкесского припевов бросается в глаза, и не может быть случайным. И т. к. этот припев с точки зрения русского языка совершенно бессмыслен, зато легко объясняется из адыгского, то приходится признать, что русские заимствовали его у черкесов. Возникает вопрос: как, когда и где?

Великорусские свадебные песни с вышеупомянутым припевом особенно часто встречались не на простонародных свадьбах, а на свадьбах мещанских и купеческих; это показывает, что эти песни принадлежали не к деревенскому, а к городскому свадебному ритуалу. А т. к. городской свадебный ритуал был подражанием старому боярскому ритуалу, то мы вправе отнести эти песни к старомосковскому аристократическому свадебному ритуалу. Этот ритуал не дошел до нас непосредственно, т. к. европеизация России началась с высших слоев населения, и русское дворянство первым расталось со старыми обычаями. Следы этой старой аристократической свадьбы жили еще в первой половине XIX-го века только в свадьбах мещанских и купеческих. Но каким образом черкесский припев попал как раз в ритуал старомосковской боярской свадьбы?

Если мы обратимся к русской истории, то увидим, что был один случай, когда черкесские свадебные песни могли петься на чрезвычайно высокопоставленной свадьбе — а именно на свадьбе царя Ивана Грозного. В 1561 г. Иван Грозный женился на черкесской княжне Кученей Темрюковне. Эта свадьба была скандалом, оскорблением национальных чувств и общественного мнения; народное возмущение этой свадьбой нашло себе

отражение в одной эпической песне, в которой повествуется о нахальном поведении татарина Кострюка-Мамстрюка и о наказании его русским богатырем. Хотя нахальный гость эпической песни назван татарином, но в его имени «Кострюк-Мамстрюк» содержится явный намек на черкесские имена на — *uq°o* как *Temiŕuqo, Sozruqo, Andzoruqo.* В противоположность народу придворные царя, видимо, отнеслись к его женитьбе без особого возмущения. Братья молодой царицы, приехавшие с ее свитой, были встречены боярскими кругами дружелюбно. Некоторые из них крестились, женились на знатных боярышнях; от них происходит известный род князей Черкасских. В исторических источниках нет описания свадьбы царя с Марией-Кученей Темрюковной, но очень вероятно, что черкесская свита царицы во время свадебных празднеств пела черкесские свадебные песни. Песни с припевом *ueredə, uerededə, ueredə maf* могли понравиться при дворе, присутствовавшие на свадьбе скоморохи стали подражать этому припеву, он мог сделаться «модным», и таким образом свадебные песни, снабженные этим припевом, нашли доступ в ритуал боярской свадьбы.

В этом случае заимствовали русские у северных кавказцев. Другой случай, где, наоборот, северные кавказцы заимствовали у восточных славян, более сложен. У северокавказских народов — адыгов (черкесов и кабардинцев), горских татар (балкарцев), осетин, ингушей и чеченцев существует целый ряд общих им эпических сказаний, герои которых называются нартами. Одно из любимейших сказаний — рассказ о встрече нарта Созрыко с великаном. На основании записанных до сих пор вариантов этого сказания можно изложить содержание его следующим образом.

Нарты просят Созрыко достать им огня. Созрыко находит спящего великана, свернувшегося вокруг костра так, что его голова касалась ног. Созрыко похищает горящую головню и хочет уйти, но великан просыпается, задерживает его и спрашивает, не знает ли он нарта Созрыко и правда ли, что Созрыко — самый сильный из нартов. Созрыко не открывается великану, а говорит, что он знает Созрыко и что тот действительно очень силен. Великан просит рассказать ему о том, каким образом Созрыко проявляет свою силу. Созрыко пользуется этим, чтобы хитростью погубить великана. Он рассказывает ему о всевозможных опаснейших проделках, в которых Созрыко якобы проявляет свою силу; в описании этих проделок различные варианты расходятся, но все сходятся в том, что великан сейчас же делает

сам то, о чем ему рассказывает Созрыко, и остается при этом цел и невредим. Наконец Созрыко рассказывает, что Созрыко любит зимой нырнуть в море, подождать, пока море замерзнет и тогда, одним толчком, поднять головой весь лед с моря. Великан сейчас же ныряет в море, ждет несколько дней и начинает давить головой на образовавшийся тем временем лед. Когда Созрыко видит, что великану удалось приподнять ледяную кору, он ему говорит, что еще веселее подождать немножко, пока лед станет потолще, и тогда только поднять весь лед с моря. Великан следует этому совету; когда же он опять пытается поднять лед, это ему не удается, он пробивает головой лед, но сам остается под ним. Созрыко тогда хочет отрезать ему голову саблей, но не может. Великан говорит, что отрезать ему голову можно только заколдованной саблей, которая находится в одной из комнат его дома. Созрыко отправляется в дом великана и разбивает бревном двери запертой комнаты, из которой вылетает сабля и разрезает бревно пополам. Созрыко берет эту саблю и отрезает великану голову. Перед смертью великан просит Созрыко вырезать из его спины сухожилие и опоясаться им. Созрыко вырезает сухожилие, но опоясывает им не себя, а дерево, которое немедленно падает, разрезанное на мелкие куски. Тогда Созрыко забирает все имущество великана и несколько горящих головней, которые и приносит к нартам, успевшим тем временем почти умереть от холода.

Великан в большинстве вариантов сказания не имеет имени. Только в одном осетинском варианте он называется *Kucyq̇i-fyrt*, т. е. «сын Кучыга». Это имя не встречается нигде больше у осетин, но мы его находим в одном кабардинском сказании так называемого Цикла *Ešanoqo.* В этом сказании имя *Qujçэко-qo* (сын *Qujcəko)* носит сын злого волшебника; сухожилие из спины этого волшебника обладает тем же свойством, что сухожилие из спины великана в вышеизложенном сказании. Можно поэтому предположить, что в первоначальной редакции сказания о встрече Созрыко с великаном последний назывался «сын *Quçэко»;* это дает нам указание на место возникновения нашего сказания. Название *kujcyg* нельзя объяснить ни из осетинского, ни из балкарского языков, но по-адыгски оно значит «маленькая лысая голова», и это очень характерное адыгское имя собственное. Адыги часто дают детям безобразные имена, как напр., *Hatat* «толстая собака», *Hobzeŝ°əc* «черная сука», *Ŝaunaše* «слепой мальчик» и т. д., чем они думают защитить своих детей от дурного влияния злых волшебников

и демонов. То обстоятельство, что великан нашего сказания в осетинском варианте носит такое характерное имя, показывает, что это сказание перешло к осетинам от адыгов. За это говорит и то, что местность, в которой жил великан, в одном осетинском варианте называется Käsägi-bydyz, т. е. «кабардинское поле». Вид замерзающего моря не известен ни осетинам, ни балкарцам, в то время как адыгам, чьи поселения сто лет тому назад доходили до Азовского моря, эта картина была вполне знакома.

Если мы поищем параллелей к нашему сказанию вне Кавказа, то найдем их, прежде всего, у южных и восточных славян. Есть много сербских, болгарских и украинских легенд, проявляющих поразительные черты сходства с вышеописанными северокавказскими сказаниями. В этих легендах речь идет о похищении важного для божественного миропорядка предмета — солнца, волшебного венца, волшебной одежды и т. п. или договора, заключенного между Адамом и дьяволом. Этот драгоценный предмет находится у Сатаны (в одном сербском варианте — у *cara Duklijan)* и Бог посылает ангела, чтобы его похитить. Т. к. сатана носит всегда драгоценный предмет при себе, то ангел хитростью заставляет его раздеться и нырнуть в море. Это происходит в порядке игры или битья об заклад. Когда сатана ныряет, ангел замораживает море. Два раза удается сатане пробить лед; на третий раз ледяная кора уже так толста, что сатана не может пробить ее, и остается подо льдом. Ангел похищает драгоценный предмет и улетает с ним. Тем временем сатане удается наконец пробить лед, и он летит вслед за ангелом, хватает его за ногу, но ангел вырывается, и сатане удается только вырвать ему кусок ступни. Ангел передает похищенный предмет Богу и жалуется ему на свою раненную ногу. Чтобы его утешить, Бог делает углубление в ступне у всех людей — до того у людей были плоские ноги.

Сходство между этой южно- и восточно-славянской легендой и кавказским сказанием бросается в глаза. Существенное отличие — это конечный эпизод с повреждением ноги, который отсутствует в кавказском сказании. Однако очень вероятно, что первоначальная редакция сказания о встрече Созрыко с великаном знала этот эпизод. Во всех вариантах этого сказания застрявший во льду великан пытается каким-нибудь образом погубить Созрыко; в описании самих попыток варианты расходятся — в осетинских мы находим эпизод с волшебной саблей, в адыгских — эпизод с

сухожилием. Оба эти эпизода — обычные сказочные мотивы, не принадлежащие к первоначальной редакции сказания и встречающиеся во многих других кавказских сказках и легендах, ими в данном случае только заполнен пробел. Очевидно, тот способ, которым великан пытался, несмотря на свое заключение во льду, повредить своему противнику, выветрился из эпического сознания; сохранилось только смутное воспоминание о том, что он каким-то образом хотел повредить Созрыко, и что это ему не удалось. По-видимому, сохранилось неясное воспоминание и о повреждении ноги — в северокавказском нартовском эпосе Созрыко отличается от других Нартов между прочим уязвимостью своих ног — подобно Ахиллесу в греческом героическом эпосе. То обстоятельство, что похищение огня у застрявшего во льду великана связано как раз с именем Созрыко, объясняется, вероятно, тем, что первоначально и на Северном Кавказе это сказание было связано с повреждением ноги.

Какова генетическая связь между кавказским сказанием и славянскими легендами? Сатана носит в славянских легендах чисто богумильское имя «Сатанаил», и весь рассказ в его славянской редакции носит отпечаток дуалистического мировоззрения. Их связь с богумильскими сказаниями о сотворении мира не подлежит сомнению, а т. к. богумильство, через посредство павликиан, связано с манихейством, то наше сказание, по всей вероятности, манихейско-иранского происхождения. Можно было бы предположить, что славянское и северокавказское сказания восходят к одному и тому же иранскому источнику. Хотя наши познания об иранской мифологии очень неполны, мы знаем, что у этой мифологии было большое сходство с древнеиндийской. А в древнеиндийской мифологии можно обнаружить элементы интересующего нас сказания — именно в сказаниях о похищении *Amr̥ta* или Сомы. Сома (по-ирански *Haoma)* — божественный напиток, *Amr̥ta* — тоже. По иранским преданиям *Haoma* был похищен птицами и принесен богам. Древнеиндийские источники рассказывают об этом подробнее. Согласно «Ригведе» и Брахманам, Сому сторожил волшебный стрелок *Kr̥çānu* (имя, известное и в иранской мифологии). Когда посланная богами птица похитила Сому и улетела, *Kr̥çānu* выстрелил в нее стрелой, которая, по одним вариантам, только вырвала у птицы перо, по другим — ранила птицу в ногу. «Махабхарата», которая тоже знает это сказание, рассказывает, кроме того, что божественный напиток попал во власть змей-демонов,

которые всегда носили его с собой. Чтобы похитить его у них, божественный посланец *Garuda* предлагает им выкупаться в море. Они оставляют напиток на берегу, и пока они ныряют, *Garuda* похищает его и улетает. Таким образом, мы имеем здесь все существенные элементы славянских легенд: драгоценный предмет находится во власти злой силы и похищается представителем доброй силы, причем это похищение связано с нырянием в море и повреждением ноги.

Если мы сравним славянское и северокавказское сказания с индийским оригиналом, то мы увидим, во-первых, что в них есть новая черта — а именно замерзание моря, которая индийской редакции неизвестна и едва ли могла возникнуть на иранской почве; и, во-вторых, что славянские легенды стоят ближе к восточному оригиналу, чем кавказская. Так, напр., дуалистически-мифологический характер сказания совершенно ясен в его славянской редакции, в то время как он совершенно забыт в редакции кавказской, что, в свою очередь, имело важные последствия для развития самой фабулы: в то время как в славянских легендах замерзание моря происходит сверхъестественным путем, через вмешательство ангела или Бога, в кавказском сказании оно должно произойти само собой, естественным образом, что и имеет следствием совершенно нелепое недельное пребывание великана под водой. В первоначальном индоиранском сказании похитителем была божественная птица, в кавказском сказании — человек, славянское сказание занимает в этом отношении среднее место: похититель — ангел, как бы нечто среднее между птицей и человеком. В славянской редакции ныряние органически связано с похищением: сатану нужно заставить купаться и нырять, т. к. он носит драгоценный предмет при себе и иначе не расстался бы с ним. В кавказском сказании эта черта отсутствует, поэтому в нем ныряние связано лишь внешне и механически с похищением.

Все эти соображения делают вероятным предположение, что северокавказское сказание о встрече Созрыко с великаном не восходит непосредственно к иранскому мифу, а попало на Северный Кавказ через богумильско-славянское посредство. Мы уже установили, что это сказание появилось сперва на западном побережье, в области адыгов, и оттуда уже распространилось по всему Северному Кавказу; а адыги, потомки древних косогов, были первыми из северных кавказцев, вошедших в со-

прикосновение с восточными славянами. Возможно, что наше сказание было заимствовано косогами у восточных славян уже в Тмутараканский период.

Оба разобранные выше примера — великорусская свадебная песнь и северокавказское сказание о похищении огня — показывают, что в области народной поэзии восточные славяне и народы Северного Кавказа могли непосредственно влиять друг на друга.

Список литературы

1 *Ардзинба В.Г.* Нартский сюжет о рождении героя из камня // Древняя Анатолия. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1985. С. 128–168.

2 *Джапуа З.Д.* Абхазский нартский эпос. Текстология. Семантика. Поэтика. М.: Наука, Восточная лит., 2016. С. 95–109.

3 *Спекторский Е.В.* Русский научный институт в Белграде // Записки Русского научного института в Белграде. Белград, 1939. Вып. 14. С. 5–12.

4 *Топоров В.Н.* Николай Сергеевич Трубецкой — ученый, мыслитель, человек (к столетию со дня рождения) // Советское славяноведение. 1990. № 6. С. 51–84; 1991. № 1. С. 78–99.

5 *Трубецкой Н.* Наследие Чингисхана. М.: Аграф, 2000. 552 с.

6 *Трубецкой Н.С.* Избранные труды по филологии / сост. В.А. Виноградов и В.П. Нерознак, под общ. ред. Т.В. Гамкрелидзе и др.; послесловие Т.В. Гамкрелидзе и др. М.: Прогресс, 1984. 559 с.

7 *Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык. М.: Прогресс, 1995. 738 с.

8 *Трубецкой Н.С.* Кавказские параллели к фригийскому мифу о рождении из камня (-земли) // Этнографическое обозрение. М., 1909. Кн. LXXVIII. № 3. С. 88–91.

9 *Трубецкой Н.С.* Основы фонологии / пер. с нем. А. Холодовича, ред. С.Д. Кацнельсона. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. 372 с.

10 *Трубецкой Н.С.* Редедя на Кавказе // Этнографическое обозрение. М., 1911. LXXXVIII–LXXXIX. Кн. 1–2. С. 229–238.

11 *Трубецкой Н.С.* Фольклорное общение между восточными славянами и народами Северного Кавказа // Записки Русского научного института в Белграде. Белград: Тип. «Светлост», 1941. Вып. 16–17. С. 15–22.

12 *Чижевский Д.* Князь Николай Сергеевич Трубецкой (1890–1938) // Annales Contemporaines. Современные записки. Общественно-политический и литературный журнал. Париж, 1939. № LXVIII. С. 464–468.

References

1 Ardzinba V.G. Nartskii siuzhet o rozhdenii geroia iz kamnia [Nart plot about the birth of a stone hero]. *Drevniaia Anatoliia* [Ancient Anatolia]. Moscow, Nauka, Gl. red. vost. lit. Publ., 1985, pp. 128–168. (In Russ.)

2 Dzhapua Z.D. *Abkhazskii nartskii epos. Tekstologiia. Semantika. Poetika* [The Abkhaz Nart Epic. Textology. Semantics. Poetics]. Moscow, Nauka, Vostochnaia lit. Publ., 2016, pp. 95–109. (In Russ.)

3 Spektorskii E.V. Russkii nauchnyi institut v Belgrade [Russian Science Institute in Belgrade]. *Zapiski Russkogo nauchnogo instituta v Belgrade* [Notes of the Russian Science Institute in Belgrade]. Belgrad, 1939, issue 14, pp. 5–12. (In Russ.)

4 Toporov V.N. Nikolai Sergeevich Trubetskoi — uchenyi, myslitel', chelovek (k stoletiiu so dnia rozhdeniia) [Nikolai Sergeevich Trubetskoy – scientist, thinker, person (on the centenary of his birth)]. *Sovetskoe slavianovedenie*, 1990, no 6, pp. 51–84; 1991, no 1, pp. 78–99. (In Russ.)

5 Trubetskoi N. *Nasledie Chingiskhana* [The heritage of Genghis Khan]. Moscow, Agraf Publ., 2000. 552 p. (In Russ.)

6 Trubetskoi N.S. *Izbrannye trudy po filologii* [Selected works in philology], comp. V.A. Vinogradov and V.P. Neroznak, ex. ed. T.V. Gamkrelidze et al; afterword T.V. Gamkrelidze et al. Moscow, Progress Publ., 1984. 559 p. (In Russ.)

7 Trubetskoi N.S. *Istoriia. Kul'tura. Iazyk* [Story. Culture. Language]. Moscow, Progress Publ., 1995. 738 p. (In Russ.)

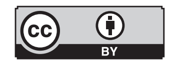
8 Trubetskoi N.S. Kavkazskie paralleli k frigiiskomu mifu o rozhdenii iz kamnia (-zemli) [Caucasian parallels with the Phrygian myth of the birth out of stone (-land)]. *Etnograficheskoe obozrenie*. Moscow, 1909, book LXXVIII, no 3, pp. 88–91. (In Russ.)

9 Trubetskoi N.S. *Osnovy fonologii* [The basics of phonology], transl. from German by A. Kholodovicha, ed. S.D. Katsnel'sona. Moscow, Izd-vo inostr. lit. Publ., 1960. 372 p. (In Russ.)

10 Trubetskoi N.S. Rededia na Kavkaze [Fried in the Caucasus]. *Etnograficheskoe obozrenie. Moscow*, 1911. LXXXVIII–LXXXIX. Book 1–2, pp. 229–238. (In Russ.)

11 Trubetskoi N.S. Fol'klornoe obshchenie mezhdu vostochnymi slavianami i narodami Severnogo Kavkaza [Folklore communication between Eastern Slavs and the peoples of the North Caucasus]. *Zapiski Russkogo nauchnogo instituta v Belgrade* [Notes of the Russian Scientific Institute in Belgrade]. Belgrad, Tip. "Svetlost" Publ., 1941, issue 16–17, pp. 15–22. (In Russ.)

12 Chizhevskii D. Kniaz' Nikolai Sergeevich Trubetskoi (1890–1938) [Prince Nikolai Sergeevich Trubetskoy (1890–1938)]. *Annales Contemporaines. Sovremennye zapiski. Obshchestvenno-politicheskii i literaturnyi zhurnal*, Parizh, 1939, no LXVIII, pp. 464–468. (In Russ.)



LE POLAR APRÈS LA RÉVOLUTION. À PROPOS D'UN NOUVEL OUVRAGE SUR LE ROMAN POLICIER (Marcela Poučova. Sous les pavés, le noir ! Le roman noir dans la France post-68. Brno: Masarykova univerzita, 2017. – 206 p. – ISBN 978-80-210-8846-7)

© 2019. K.A. Chekalov
L'institut de littérature mondiale Gorki
de l'Académie des sciences de la Russie,
Moscou, Russie
Envoyé le 20 Janvier 2019
Publié le 25 juin 2019

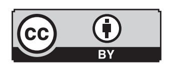
Résumé: Le nouveau livre de la chercheuse tchèque M. Poučova est consacré au polar français post-1968 ; il est surtout centré sur le reflet chez les maîtres de ce genre de la réalité sociale et politique de l'époque. En analysant les oeuvres de J.-P. Manchette (écrivain et théoricien, créateur de la notion «néo-polar»), J. Amila, D. Daeninckx, J.-Cl. Izzo, J.-B. Pouy, P. Raynal — au total, une soixantaine de textes, — M. Poučova insère cette abondante production dans la tradition du roman populaire et passe en revue les sources littéraires du polar. Si son ouvrage se recommande en premier lieu de l'approche sociologique (P. Bourdieu, école de Francofort), cela ne veut pas dire pour autant que la chercheuse évite de parler des ressources narratives, y compris des clichés «paralittéraires». On peut regretter que l'auteure n'accorde pas assez de place à la production cinématographique issue des polars (cependant certaines adaptations sont plus connues que leurs textes-sources), ainsi qu'à l'emploi des argotismes dans le polar et le néo-polar.

Mots clés: polar, néo-polar, roman policier, roman noir, paralittérature, Paris, banlieue, cliché, personnage.

Information sur l'auteur: Kirill A. Chekalov, docteur ès lettres, L'institut de littérature mondiale Gorki de l'Académie des sciences de la Russie, Povarskaya 25 a, 121069 Moscou, Russie. ORCID ID: 0000-0002-9050-0636

E-mail: ktchekalov@mail.ru

Pour la citation: Chekalov K.A. Le polar après la révolution. À propos d'un nouvel ouvrage sur le roman policier (Marcela Poučova. Sous les pavés, le noir! Le roman noir dans la France post-68. Brno: Masarykova univerzita, 2017. 206 p. ISBN 978-80-210-8846-7). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 356–364. (In French)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-356-364



THE POLAR AFTER THE EVENTS OF 1968. ON THE NEW STUDY OF THE DETECTIVE NOVEL (Marcela Pouchova. *Noir under the Cobblestones. Noir Novel in the Post-Revolutionary France*. Brno, T. Masaryk University, 2017).

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 20, 2019
Date of publication: June 25, 2019

Abstract: In her new book, a Czech researcher Marcela Pouchova describes the evolution of the French detective novel after the revolutionary events of 1968. The main focus of the book is on the reflection of the socio-political realities of this time in the works of the masters of this genre. Analyzing the work of such writers as J.-P. Mansel (who was also a genre theoretician, and first proposed the term “neopolar”), J. Amila, D. Genex, J.-CL. Izzo, J.-B. Pu, and P. Raynal – in total, about sixty novels – Pocova examines this vast production in the tradition of popular literature and briefly describes the literature of the polar. M. Pouchova mainly bears on the sociological approach to literature (she appeals to the methodology of P. Bourdieu and the Frankfurt school), which does not prevent her from analyzing the narrative features of the texts under consideration, including the use of literary clichés. Regrettably, the author has paid little attention to the film adaptations of the detective novels (in some cases, they have earned greater fame than texts), as well as to use of ergotism.
Keywords: polar, neopolar, detective novel, black novel, para-literature, Paris, suburbs, cliché, character.
Information about the author: Kirill A. Chekalov, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-9050-0636
E-mail: ktchekalov@mail.ru
For citation: Chekalov K.A. The Polar after The Revolutionary Events 1968. On the New Study of the Detective Novel (Marcela Pouchova. Noir under the of cobblestones! Black Novel in the Post-Revolutionary France. Brno, T. Masaryk University, 2017). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 356–364. (In French)
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-356-364

УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)

ПОЛАР ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СОБЫТИЙ 1968 Г. О НОВОМ ИССЛЕДОВАНИИ ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА (Марцела Поучова. Под булыжниками — нуар! Черный роман в постреволюционной Франции. Брно: Ун-т имени Т. Масарика, 2017).

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 января 2019 г.
Дата публикации: 25 июня 2019 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-356-364

Аннотация: В новой книге чешской исследовательницы Марцелы Поучовой рассматривается эволюция французского детективного романа после революционных событий 1968 г. Основной упор в книге сделан на отражении в творчестве мастеров этого жанра социально-политических реалий своего времени. Анализируя произведения таких писателей, как Ж.-П. Маншетт (который являлся также теоретиком жанра и первым предложил термин «неополар»), Ж. Амила, Д. Дененкс, Ж.-Кл. Иццо, Ж.-Б. Пуи, П. Рейналь (в общей сложности порядка шестидесяти романов), М. Поучова рассматривает эту обширную продукцию с учетом традиций массовой литературы и кратко характеризует литературные источники полара. М. Поучова основывается главным образом на социологическом подходе к словесности (она апеллирует к методологии П. Бурдье и Франкфуртской школы), что не мешает ей анализировать повествовательные особенности рассматриваемых текстов, включая и паралитературные клише. Можно сожалеть, что автор книги уделил недостаточно внимания экранизациям детективных романов (в некоторых случаях они снискали бóльшую известность, чем соответствующие тексты), а также использованию в них арготизмов.
Ключевые слова: полар, неополар, детективный роман, черный роман, паралитература, Париж, пригороды, клише, персонаж.
Информация об авторе: Кирилл Александрович Чекалов — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-9050-0636
E-mail: ktchekalov@mail.ru
Для цитирования: *Чекалов К.А.* Полар после революционных событий 1968 г. О новом исследовании детективного романа (Марцела Поучова. Под булыжниками — нуар! Черный роман в постреволюционной Франции. Брно: Ун-т имени Т. Масарика, 2017) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 356–364. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-356-364

Le nouveau livre de la chercheuse tchèque Marcela Poučova[1] continue les investigations effectuées par les universitaires de ce pays dans le domaine de la francophonie et confirme, une fois de plus, le niveau élevé de ces investigations. En effet, la faculté des lettres de l'Université Masarik à Brno — où travaille Marcela Poučova — est renommée pour être un centre important des études de la littérature française et francophone. Ainsi un ouvrage monumental du professeur Jiří Šrámek *Panorama de la littérature francaise* (1997) [5] — surtout centré à la littérature des XX–XXI siècles — se base-t-il en grande partie sur les recherches personnelles effectuées par l'auteur sur plusieurs années. On notera également les travaux de Václava Bakešová concernant la tradition chrétienne dans la littérature ainsi que la traduction commentée de la *Nouvelle Astrée* publiée récemment par Pavla Doležalova [2]. En ce qui concerne les autres organismes en Tchéquie, on admire les efforts de Květuše Kunešová visant à créer, au sein de l'Université de Hradec Kralové, un centre international d'études de la littérature francophone pour la jeunesse. La recherche francophone est également developpée à l'Université d'Olomouc, plutôt réputée pour ses Journées des russistes; signalons une étude approfondie de Marie Vozdova sur le vaudeville qui brosse un tableau impressionnant d'un genre considéré il n'y a pas longtemps comme mineur [6].

Marcela Poučova, chercheuse et traductrice, est l'auteure de plusieurs publications consacrées à la littérature française du XX siècle dans ses rapports avec les lettres tchèques; ces derniers temps elle s'intéresse tout particulièrement à la littérature pour la jeunesse (y compris la BD). Elle a déjà publié

1 Disponible également en ligne : https://munispace.muni.cz/library/catalog/download/994/3090/750-1?inline= (Accessed 10 December 2018).

nombre d'articles sur les différents aspects du roman policier et du roman noir, ainsi que sur la réception de ses grands classiques en Tchéquie. Son nouveau livre est issu de sa thèse de dictorat (soutenue en 2007); la publication est une sorte de la commémoration du cinquantenaire de la révolution 1968.

Il n'y a pas longtemps le roman policier était considéré par la critique comme un «mauvais genre», un «sous-produit littéraire dont la lecture se trouve assimilée à la non-lecture» [4, p. 5]. À nos jours la situation a complètement changé; on ne manque pas d'ouvrages critiques sur le roman policier, y compris français et francophone. Le livre de Marcela Poučova dénote chez son auteur une excellente connaissance de la cause et prouve qu'elle a profondément exploré la tradition de la recherche dans ce domaine. Si la bibliographie conclusive (p. 196–201) — tout en incluant les ouvrages fondamentaux de J. Bourdier, J. Dubois, S. Kracauer, F. Lacassin, M. Lits, Y. Reuter et *tutti quanti* — reste sélective, cela ne veut pas dire pour autant que les autres auteurs sont ignorés. En effet, plusieurs noms des chercheurs et ouvrages critiques sont cités directement dans le texte. Une attention particulière est prêtée à la contribution de Claude Mesplède, grand connaisseur du roman policier décédé en décembre 2018.

L'avantage du livre consiste tout d'abord à considérer la production «noire» de l'après-1968 en tant que massif homogène, gouverné par des mêmes vecteurs discursifs et sociologiques. Si Marcela Poučova évite l'analyse structurale du roman policier, il s'agit d'une soustraction voulue: ce qui l'intéresse en premier lieu ce sont les entités thématiques qui ne sont pas obligatoirement liées au processus de la détection. La référence à Pierre Bourdieu — qui figure déjà dans le préambule (p. 9) — et la mention de l'École de Francofort dans les pages du livre ne sont pas fortuites; c'est bien l'approche sociologique qui détermine le raisonnement de Marcela Poučova.

Le titre — «Sous les pavés, le noir!» — est une vraie trouvaille. Marcela Poučova transforme un des importants slogans de la révolution 1968 — «sous les pavés, la plage!» — pour souligner la étroite corrélation entre le polar post-révolutionnaire et son contexte idéologique et social.

Le livre s'ouvre sur un préambule et une introduction qui donnent une idée de la composition et de la génèse de l'ouvrage, ainsi que sur les procédés du travail de Poučova (p. 16). Il compte six chapitres, qui sont à leur tour divisés en paragraphes. Dans le premier, l'auteur aborde le cadre conceptuel. Poučova se re-

père sans difficulté dans l'espace terminologique (parfois assez flou!) et examine de manière critique les notions-clé: «populaire», «paralittéraire» — il est vrai que cette dernière notion, née au milieu des années 1960 est, selon l'aveu de l'un de ses principaux adeptes D. Couègnas, tombée actuellement dans l'abandon, — «roman noir» (qui n'est pas obligatoirement «roman du crime», p. 104), «roman policier» et «polar». Cette différenciation est peut-être moins importante pour le lecteur russe que pour les amateurs du genre en France et dans le monde francophone (d'autant plus que les notions «polar» et «néo-polar» sont pratiquement inexistantes dans notre tradition scientifique).

Quant à la notion «néo-polar», elle est née, comme nous le rappelle Poučova, en 1979. Il faudrait peut-etre spécifier que c'est Jean-Patrick Manchette, figure-clé du roman policier français comtemporain, qui l'a proposée pour la première fois. Cependant il est assez difficile de préciser la date de l'apparition du genre lui-même; on pense à «L'Affaire N'Gustro» de Manchette, publié en 1971 et considéré comme une parodie précoce du néo-polar.

Marcela Poučova suppose que son lecteur est assez éclairé pour ne pas insister sur la définition du néo-polar; celle-ci est absente du livre. Il nous semble cependant opportun de citer à ce propos Paul Bleton, critique canadien dont il est difficile de surestimer la contribution dans la recherche en question. Bleton caractérise le genre de la façon suivante: «affirmation d'une esthétique mimétique largement fondée sur l'empathie sociale avec exclus et marginaux (et non plus avec le Milieu, fétichisé dans la phase précédente du genre), thématisation des affrontements entre conceptions politiques diamétralement divergentes et thématisation de l'Histoire sous forme de contrecoups et de retour du refoulé» [1, p. 13]. Les analyses de Marcela Poučova confirment la justesse de ces propos.

Après avoir abordé — en vitesse — les problèmes liés à la legitimation du genre (chapitre II–III), l'auteure dresse une brève esquisse de l'histoire du roman policier et nous présente quelques repères essentiels. Edgar Poe, Balzac, Gaboriau, Victor Hugo se côtoient (chapitre IV.1.1); il va de soi que ce ne sont là que des précurseurs du roman policier dont la vraie histoire ne commence qu'à la fin du XIX siècle. Poučova parle en connaissance de cause; ses analyses des oeuvres «classiques», brèves mais convaincantes, prouvent que la préhistoire du policier lui est non moins familière que l'état des choses actuel.

Dans le chapitre V notre chercheuse passe à la présentation du «noir» et du «polar», tout en privilégiant l'histoire des collections éditoriales; elle rejoint ainsi les chercheurs français tels Matthieu Letourneux et Daniel Couègnas qui, dans leurs livres récents, se concentrent sur les pratiques éditoriales. Ici comme dans les chapitres précédents Poučova fait preuve d'un traitement très condensé et en même temps instructif des questions qu'elle considère comme secondaires par rapport à son sujet magistral.

Le chapitre VI — le plus long du livre et aussi particulièrement stimulant et intéressant (77–184 p.) — est intitulé *La réalité française à travers le polar*. Une soixantaine de romans analysés (dont les auteurs sont J. Amila, D. Daeninckx, J.-Cl. Izzo, J.-B. Pouy, P. Raynal…) implique un large recours à des citations; leur représentivité et leur choix très judicieux font la force du livre. Le but de Poučova est de montrer que le polar français non seulement n'est pas dissocié du monde réel mais représente parfois un miroir fidèle des opinions politiques (surtout celles de gauche, et même d'extrême gauche; avant 1968 le polar était plutôt «à droite»). Les auteurs des néo-polars — pas toujours issus des milieux intellectuels — entraient parfois en contact direct avec les militants communistes, comme dans le cas de D. Daeninckx ou de T. Jonquet.

Après avoir formulé les grandes lignes du developpement politique et social de l'Héxagone aux années 1960–1990 l'auteur passe aux modalités de la représentation des graves problèmes sociaux particuliers à la période en question (guerre d'Algérie, mai 1968, terrorisme). Les analyses substancielles de Poučova nous permettent de cerner de près la problématique du polar français; si «l'héritage du mai» se trouve au premier plan, cela n'empêche pas à l'auteure d'aborder la poétique generale du populaire, y compris certains clichés comme la femme fatale (dont l'image est largement dépendante de la tradition du roman rose; p. 101). Cette interaction entre roman rose et roman noir constitue à notre avis un phénomène paradigmatique important.

Les personnages féminins, très stéréotypés, sont parfois assimilés aux objets de consommation, sont traités sur un pied d'égalité avec les motos (p. 105). La femme, trop dépendante d'un mâle-superhéros, fait partie du «mobilier» du polar; toutefois, Marcela Poučova signale les tentatives de certains auteurs de «rafraîchir» le schéma classique (p. 101).

L'un des plaisirs de ce livre est que notre chercheuse s'intéresse vivement à l'univers musical du polar. En effet son espace sonore est analysé sous plusieurs

aspects — jazz, classique, variétés; l'auteur cite à cette occasion Marc Lits qui analyse la dimension médiatique du policier (p. 122). Une attention particulière est accordée aux tourne-disques (électrophones) et aux disques vinyle, qui ont connu leur âge d'or dans les années 1950–1970; leur immense popularité est attestée tant par les polars que par les films de l'époque.

Il est tout à fait naturel que la problématique concernant l'espace urbain occupe une place importante dans le livre de Marcela Poučova. Auparavent Jean-Noël Blanc dans *Polarville* (1991) a effectué une étude magistrale de cette problématique (livre que Poučova cite abondamment). Si Blanc dépasse largement les frontières de l'Héxagone, Poučova, quant à elle, demeure sur le terrain français; c'est l'espace parisien qui est prédilectionné dans son ouvrage. Signalons une constatation très perspicace de la chercheuse: «à partir des années 1980, Paris pour la plupart des cas joue le rôle d'une ville magique et innocente qui, salie par le crime, déclenche au-fond d'elle-même un processus d'auto-purification» (p. 130).

Toutefois la périphérie parisienne et la province sont également bien présents dans l'ouvrage. Les banlieues défavorisées, comme le souligne à juste titre Marcela Poučova, deviennent chez les auteurs des néo-polars une sorte de quintessence de divers maux et problèmes sociaux, y compris l'aspiration des immigrés à la reintégration.

Une place importante est accordée à la spécifité langagière du polar; dans ce cadre, le problème de l'utilisation de l'argot n'est pas éludé (p. 184–184). Nous regretterons cependant la briéveté du chapitre en question, étant donné l'envergure du phénomène. Entre autres choses, les developpements plus larges dans ce sens permettraient à Marcela Poučova de remonter aux sources — à savoir, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, roman où l'argot joue un rôle primordial et qui n'est mentionné qu'en passant dans son livre.

Un autre petit reproche qu'on pourrait faire à cet ouvrage est qu'il gagnerait si l'auteur avait plus souvent recours au cinéma. En effet, nombre d'écrivains présentés par Poučova sont surtout connus grâce aux adaptations cinématographiques, tant en France au-delà de ses frontières. Ainsi le titre *Touchez pas au grisbi* fait-il penser au film de Jacques Becker (1954) plutôt qu'au roman d'Albert Simonin (1953). Le titre *Nada* est plutôt perçu comme celui du film de Claude Chabrol (1974) que du roman de Manchette (1972); *Flic Story* (cité à la p. 176 du livre) — un film de Jacques Deray (1975) plutôt que le roman de Roger Borniche (1973); et ainsi de suite. D'ailleurs l'auteure lui-même en parlant d'Auguste Le

Breton — auteur du roman *Du rififi chez les hommes* (1953) — indique que cet écrivain peu connu «reste pourtant en mémoire surtout grâce au film tourné en 1954» par Jules Dassin (p. 62).

Tout cela sont des suggestions qui ne changent en rien notre haute appréciation du livre. On ne peut que le recommander à tous ceux qui s'intéressent au polar français, mais aussi aux sociologues de la culture, historiens de la littérature française et spécialistes du roman populaire. L'ouvrage vient s'ajouter à une bibliographie très riche concernant le polar français et constitue désormais un de ses éléments incontournables.

References

1 Bleton P. Meurtre ne rime à rien. La ville dans le roman policier français des années 1958–1981) // "Fixxion" (Revue critique de fixxion française contemporaine), 2015, № 10. P. 13–23. In French). Available at: http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.03/931 (Accessed 10 December 2018).

2 Doležalova, Pavla. Nová Astrea. Překlad s výkladem nejen o Seladonovi a nových Arkádiích. Brno, Kultura, 2017. 237 s. (In Czech)

3 Kunešová, Mariana. L´absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français. Brno, Filozofická fakulta MU, 2016. 300 p. (In French).

4 Soldini, Fabienne. La lecture de romans policiers : une activité cognitive // Langage et société, 1996, N 76, p. 75–103. (In French). Available at: https://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1996_num_76_1_2740 (Accessed 10 December 2018).

5 Šrámek, Jiří. Panorama de la littérature française. Des origines à nos jours. Brno, Host, 2012. Vol. 1. 715 p. Vol. 2. 799 p. (In French)

6 Voždová, Marie. Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. 304 s. (In Czech)

1 К рассмотрению и опубликованию принимаются статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40 000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20 000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

2 Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: stud-lit@mail.ru или отправляет статью через услугу на сайте журнала www.studlit.ru

3 Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4 Первая страница должна содержать следующую информацию:

- название рубрики, кегль — 14;
- УДК (см., например, teacode.com/online/udc или udk-codes.net), кегль — 14;
- ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14.
- Название статьи — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Под названием статьи по центру указывается знак авторского права, год, инициалы и фамилия автора/ов, кегль — 12.
- Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.
- Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.), кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Размещаются аннотация (200–250 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения) и ключевые слова на русском языке, кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, E-mail, кегль — 12.
- После этого размещается та же самая информация на английском языке:
- Название статьи на английском языке — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Под названием статьи по центру указываются фамилия, имя, отчество автора/ов, кегль — 12.
- Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.
- По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.
- Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.) (Acknowledgements), аннотация и ключевые слова (Abstract, Keywords), информация об авторе (Information about the author), кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5 В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке (сначала русские источники, затем иностранные) в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициалы авторов пишутся раздельно. В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].

6 Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

7 Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8 После Списка литературы приводится REFERENCES:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; французские, немецкие, итальянские, польские и пр. источники не транслитерируются и не переводятся.

- Для выполнения транслитерации необходимо использовать специальную программу.
- Войти в программу http://translit.net/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.
- Далее необходимо отредактировать полученное и добавить переводы на английский язык:
- перевести на английский язык название книги, источника и др. и вставить его в квадратных скобках [ ] после соответствующих названий;
- заменить // на точку;
- заменить / на запятую;
- перевести на английский язык место издания (например, было М. – после редактирования: Moscow);
- заменить двоеточие после названия места издания на запятую;
- после транслитерации издательства добавить Publ.;
- исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47;
- курсивом выделить название источника;
- в конце библиографической ссылки необходимо добавить указание на оригинальный язык статьи (In Russ.).

9 Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И.О., И.О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

10 Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

11 Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с вышеизложенными правилами.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 4, № 2

Vol. 4, no 2

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+

Подписано в печать 30.05.2019

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 23,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

